في قراءة النّص .!

عام 2000 يعني الكثير للنادي وفعله الثقافي . بهذا العام يكون النادي قد أكمل ربع قرن من العمل الثقافي المتجدد . وإذا كان قد احتفل إعلامياً بهذه المناسبة مع أصدقائه ومتابعي نشاطاته ، فإن الاحتفال الأكبر يتمثل في تأصيل الفعـل الثقافي ليس في حدود مدينة جدة الموقع الجغرافي للنادي ، أو المملكة التي ينتمي إليها رسالة وتأصيلاً ، وإنما بتخطي كافة الحدود السياسية من أجل أن يكون أحد عوامل الترابط الثقافي بين أجزاء الوطن العربي الكبير .

ثمـــة قناعة آمن بها النادي ، ولايزال ، تتمثل في اتساع رؤيته للفعل الـــثقافي . لـــذا ، انعكس هذا الإيمان على النشاطات المتنوعة التي يقوم بها الـــنادي ، وهـــي نشاطات تأخذ مناحي متعددة ، ومسالك متنوعة . فإذا كانت مطـــبوعات النادي قد أخذت قيمة كبرى بتنوعها وتحديد اهتمام كل منها ، ثم توفـــرها عـــلى مساحة الوطن الكبير وخارجه ، فإن جانب المحاضرات الأدبية والثقافية العامة ظل مستمراً باستضافة المتميزين في حقول المعرفة .

إنطلاقـــاً من فكرة الحوارية التي يتبناها النادي بين المهتمين بالفعل الـــثقافي ، سعد النادي باستضافة أكثر من ثلاثين باحثاً في حقول مختلفة ، في ملـــتقى أدبي بعنوان " قراءة النص "، وذلك خلال شهر رجب 1421 / أكتوبر 2000 .

لـــم يضـــع الـــنادي أطراً للنص أو حدود لتعريفه ، وإنما ترك الأمر للباحثين ، ليسهموا في بلورة دلالة لهـــذه اللفظة . وقد جـــاءت البحوث ذات اهـــتمامات مختلفة بين النص القديم والحديـــث ، بين النص الشـــعري والنص الـــنثري ، بين النص النقدي والنص الإبداعي . وكانت التناولات البحثية ذات منطـــلقات متفاوتة بين تراثية متأصلة ، وحداثية متطلعة . الهدف الذي سعى إليـــه الجميع تمثل في الحرص على تقديم الذات وفهم الآخر . ولذا ، فقد كانت

المناقشات على مدى ثلاثة أيام تدور بروح علمية جادة ، تآلفت فيها الاتجاهات وتكاملت فيها الرؤى ، وظلت أبـــواب عديدة مفتوحة لمزيد من البحـــث . وقد طرح المنتدون فكرة قيام مدرسة جدة النقدية ، ليحتضنها النادي ويساهم فيها الباحثون والباحثات من داخل جدة وخارجها . والنادي يمثل الأدباء والمثقفين، ويسند آراءهم ومقترحاتهم البناءة .

كـــانت المناقشات العلمية حـــول النص تدور في نـــادي جـــدة الأدبي الـــثقافي ، فـــي الوقـــت الذي كان فيه أبطـــال الأقصى يكتبون النص الأكـــبر والأســـمى. كان نص الأمة يكتب بمداد الشهداء على أرض فلسطين . لقد خيم الـــنص الأكـــبر على جلسات المنتدى ، منذ ساعة افتتاحه إلى جلسة الختام ، وعـــبر المنتدون بالإجماع عن دعمهم ووقفتهم ومساندتهم لهذا النص المتجدد الذي يجب ألا يكتمل إلا بتحرير الأرض ، وعودة الحق إلى أهله .

خـــلال الملـــتقى احـــتفل الـــنادي بالأســـتاذ الدكتور عبدالله الغذامي بمناســـبة حصوله على جائـــزة العويـــس . وكان الاحتفاء أكاديمياً حيـــث تم تخصـــيص جلســـتين مـــن جلسات الملتقى للبحوث التي تناوت عطاء الغذامي الـــنقدي ، وخصصـــت الجلســـة الأخيرة للنقد الثقافي حوت محاضرة للغذامي ومناقشات ثرة بينه وبين نقاد الملتقى وحضوره .

يـــأتي هـــذا العدد – قراءنا الأعزاء – حاوياً للبحوث والأوراق التي قدمها المنتدون ، ونحن على وعي بالتفاوت الكبير بينها . وإذا كان بعض منها يـــأتي بحوثاً متكاملة ، فإن البعض الآخـــر يمثل مشـــاريع بحثية مستقبلية لم تتكامل بشكل نهائي .

وهـــنا نـــود أن نقـــدم شـــكرنا للباحثين والباحثات الذين استجابوا – مشكورين – لدعوة النادي وساهموا ببحوثهم ومناقشاتهم التي أثرت بشكل جاد حلقات البحث أثناء المتلقي . وفي خطة النادي مؤتمرات قادمة ، نسأل الله أن ييسر لنا إمكانية تحقيقها . مستمدين منه تعالى العون والتوفيق .

عبدالعزيز السبيِّل

في تأويل المناسبة

محمد بن مريسي الحارثي

أخذت إشكالية قراءة النص حيزاً كبيراً من اهتمام النقاد والدارسين العرب منذ فجر النهضة العربية الحديثة ، وما ذاك إلى نتيجة إحساس بأن هناك آراء نقدية ذات علاقة بالأزمة الحضارية الفكرية ، والمادية التي تواجهها الحياة العربية في العصر الحديث . فإذا كانت الشعوب العربية بنخبها ، ورعاعها تواجه مأزقاً حضارياً ؛ فإن النقد الأدبي نسق من أنساق هذه الحضارة الممرَّضة . وعلى هذا الأساس بدأت حركة النقد العربي مشروعها النهضوي بإعادة النظر في إجراءاتها النظرية ، والتطبيقية ، مستمدة من التراث العربي ، ومن مستجدات العصر ما يوسّع نظرتها إلى تأصيل حركة نقدية عربية منتمية . تنطلق من المعطى التراثي العربي ومستثمرة المعطيات النقدية الغيرية . فقد ارتبطت المفاهيم النقدية العربية في بداية عصر النهضة بعلوم العربية البحتة ثم بدأت بعض الجهود الفردية العربية تنشر علوم العربية وتقرّب الأدب للناشئة من خلال علم الأدب العربي المتمحور حول علم البيان بمفهومه العربي التراثي . وكان لابد أن تنشط الدراسات الأدبية والنقدية عندما تم الاتصال بالثقافة الغربية ففي نهاية القرن التاسع عشر كتب الشيخ نجيب الحداد مقالاً بعنوان (مقابلة بين الشعر العربي والشعر الإفرنجي). مشيراً في هذا المقال إلى بعض المفاهيم النقدية ، وألف روجي الخالدي المقدسي كتاباً سماه (تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب). ذكر فيه بعض ملامح التشابه ، ومواطن الالتقاء بين بعض القيم الأدبية العربية والغربية . وظهرت بعد ذلك الترجمة العربية للإلياذة، وصنف قسطاكي الحمصي كتاباً بعنوان (منهل الوراد في علم الانتقاد). تناول فيه بعض القضايا التاريخية النقدية مشيراً في ذلك إلى

وظيفـة النقد ، وقواعده . ثم نشأت بعد ذلك جماعة الديوان ، وأبوللو ، والمهجـر ، وتوسعت الدراسات النقدية الجامعية ، وغير الجامعية ، مما أتاح فرصة تقريب قوانين النقد العربي التراثي ، وكشف مدى بعدها ، أو قربها من قوانين الاتجاهات الأدبية ، والنقدية الوافدة ؛ تمهيداً لتصنيفها، وبيـان مظاهـر اسـتقلالية النقد العربي ، وخصوصيته ومواطن تأثره بـالآداب الغربية ؛ حيث شهد الأدب العربي في هذه المرحلة آفاقاً جديدة في اتجاهاته وأجناسه وقيمه الأدبية .

وهذا دفع إلى البحث في أكثر من اتجاه عن منهج أو اتجاه نقدي عـربي . أشـير مـثلاً إلى محاولتين إحداهما للدكتور محمد مندور في دعوتـه إلى أدلجة النقد . والأخرى لسيد قطب سماها المنهج المتكامل . أمـا الاتجاهات النقدية التي هيمنت على الحركة النقدية العربية الحديثة فمـن أبرزها الاتجاه النفسي ، والاتجاه الأسطوري ، والاتجاه اللغوي . هـذه هـي الاتجاهات البارزة التي تركت أثراً ملموساً في النقد التطبيقي العربي المعاصر ، ومازال حضورها مستمراً حتى الآن . فقد أخذ الاتجاه النفسـي في تحليل سلوكيات الشخصية المبدعة من خلال الأدب وأحياناً مـن خلال التركيب الفسيولوجي للأديب كما فعل العقاد في دراسته لابن الـرومي . والتحـليل النفسي ليس من مهمة الناقد . إنه من مهمة عالم النفس . وقوانين علم النفس ليست مؤهلة للكشف عن قيم النص الأدبية، بل هي غير قادرة على ذلك . إذ لم يكن التحليل النفسي شرطاً من شروط الـتذوق ، ولا يصـلح أن يكـون بديلاً للإدراك الجمالي . إذ علم النفس نظرية علمية ، وليست نظرية جمالية .

وقل مثل هذا في التفسير الأسطوري للأدب . إذ لم يكن للعنصر الفـني مـن الأسطورة حضوره البارزفي بنية الشعر العربي الحديث من حيث مؤازرته عناصر القصيدة الأخرى ، وتناميه معها جزءاً وكلاً . مع

التسليم بأن الأسطورة وسيلة من وسائل التعبير المتاحة أمام الشاعر ، لكنها ليست من مخزون الذهنية العربية ذات الأصول الانتمائية . وقد اتجه التفسير الأسطوري إلى جعل الأساطير مصدراً للأدب ، وليس مضايفاً له . والأسطورة مستقلة عن اللغة عند من يقول بأسبقيتها في الوجود على اللغة .

والمتتبع لنتائج النقد الأسطوري للأدب يجد بأنها تقترب من حدود التفسير النفسي للأدب من حيث تحديد المادة الأدبية معرفياً . وكان هذا كله على حساب القيم الجمالية التي تعد جوهر الأدب وحقيقته.

أما الاتجاه اللغوي فقد كان محل اهتمام النقد العربي منذ حركة الإحياء التي تأثرت أساليب ، وتقاليد الشعر العربي التراثي .

وكان الشيخ حسين المصرفي مشدوداً في نظراته النقدية إلى تقاليد الأدب العربي التراثية ، ويشبهه في هذا الشعراء ، والنقاد المحافظون . الذين تهمهم صفات الصحة ، والوضوح فيما يخص إنتاجية الأدب ونقده . وتجد في مقابل هؤلاء من كان يرى في معيارية اللغة الصحيحة ما يعوق وظيفتها الأدائية المعاصرة ، كما صرّح بذلك ميخائيل نعيمة ، حتى أصبحت دعوته هذه ظاهرة من السعة بمكان عند الثوريين، ودعاة التمرّد الذين زعموا أن اللغة المنوالية لم تعد قادرة على استيعاب تجارب العصر ، ومعطياته . وكان لظهور الاتجاه الرمزي في الشعر أثره في تنمية هذه الدعوة الثورية على اللغة . ففي المناخ الذي يفتقر إلى الحريّة يسلك كل الناس ، المبدع ، وغير المبدع مسالك بعيدة في التعبير عن حاجاتهم ، وانفعالاتهم ، التي لا تلقى استحساناً ، واستجابة عند غيرهم . وقد ظل توظيف الرمز ، والأسطورة ، والقناع في الشعر يتبنى مغامرات لغوية لا يهمها خروجها على المواضعات ، فإذا باللغة تستحيل إلى لغة الصدمة ، والمفارقة ، لغة التحدي التغييري والبناء بعد الهم ؛ هذا ما رآه غير واحد من دارسي النقد .

واللغـــة ليســـت مجرّد رموز لأن الإنسان اصطنعها للتعبير عن حاجاتـــه القائمـــة فـــي نفسه ، فارتبطت بالفكر ارتباطاً وثيقاً ، لكنها مع الـــزمن اكتسبت صفة ليست في غيرها من الرموز الاصطلاحية كما رأى ذلك الدكتور إبراهيم أنيس .

وإذا مـــا نظرنا إلى اللغة الشعرية بوصفها لغة تشكيلية إشاريّة رامـــزة عندما لا تحيل إلى مدلولات محددة ، ومعينة ، فإن ذلك مما يدفع إلى تعـــدد التـــبريرات ، والـــتأويلات . وهـــذا يقود إلى القول بأن البعد التوصـــيلي في اللغة هو الذي يحل إشكالية الرمز المستغلق . فهذا البعد التوصـــيلي يعد عنصراً أساساً ، ولحمة قوية من نسيج لغة الشعر . لأن هذا البعد يراعي الاستعمال اللغوي الصحيح ، وفق مجاري كلام العرب . فالـــبعدان التوصـــيلي ، والتشـــكيلي الرامز في اللغة بعدان متلازمان في صـــناعة النص الأدبي . ولما كان الذهن والحس هما مصدر الإبداع من حيث الإنتاجية ؛ وأن للحس الدور الأساس والأوسع في حركة التجربة ، ودورانها من الخارج إلى الداخل حتى تخرج في صورتها التعبيرية ؛ فإن هـــذا يؤكد تلازم التشكيل والتوصيل في لغة النص ، وفق نشاط الحس ، والذهن ، وما ينتج عنه من إحداث توازن ، وتناسب بين ما نستمتع به ، وما نفيد منه من وراء لغة النص .

لقد كان لهذا الاتجاه اللغوي في النقد العربي النصيب الأوفر من اهـــتمام الدارسين في مفرداته الصوتية ، والدلالية الوضعية والمجازية ، والوظائف النحوية . وكل ما يتعلق بهذه المفردات .

ولمـــا كانت اللغة الأدبية تخضع لعمليتي الاختيار ، والتوزيع من منطـــلق الانفعـــال بهـــا ؛ فـــإن هذا يتيح تعدد المدلولات المحتملة ، أو المتوقعة ، ويتيح كذلك فرصة تدخّل العناصر الخارجية التي تساعد على كشف تلك التعددية إن وجدت . وهذا يجعل النص الأدبي فضاءً غير مغلق على عناصره الداخلية التركيبية .

لكن الذي حدث أن هذا الاتجاه اللغوي في النقد حاول أن يستثمر المـــنجز البنيوي فانكفأ إلى داخل النص بدعوى موت المؤلف ، ومطلق النظرة المحايدة للنص ، مما أدى إلى زحزحة النص خارج دائرة السياق الـــثقافي ، والواقـــع . مما صعّب عملية التقرب إلى حقيقة النص ، وقدّم الـــتفكيك عـــلى الـــتركيب في معالجة النص ، وليس في أوليته بما يألفه الذهن ، وليس بما لا تدركه الصفة ذات المنظور الجمالي .

إن مثل هذه الاتجاهات النقدية ، والآراء ، والطرائق من تراثية ونفســـية ، وأســـطورية ، ولغوية ، واجتهادية أحياناً ، لم تحل إشكالية قراءة النص المشكل ، من وجهة النظر الأدبية . ولو أن الاتجاه اللغوي نـــحى مـــنحىً بيانيـــاً بمفهـــوم العرب للبيان لكان في هذا حلٌّ لكثير من مشـــكلات قـــراءة النص البليغ المشكل . إن هذه الإشكالية التي مازالت قائمـــة ، وهـــي إشـــكالية قـــراءة النص المشكل قد دفعت إلى قيام غير دراسة، وغير مؤتمر ، وندوة .

وإنـــه من الضرورة بمكان البحث عن عناصر جديدة تسهم في توسيع النظرة نحو قراءة النص البليغ المشكل ، وغير المشكل .

والعنصر الذي أقدمه في هذه الدراسة (في تأويل النص) عنصر تـــراثي على درجة كبيرة من الأهمية من وجهة النظر التطبيقية لعلاقته بمـــنهج الـــبيان العربي المنتمي إلى مرجعية العرب المعرفية الشرعية ، واللغوية . وقد نجح هذا العنصـــر في تطبيقه على أرقى نص عربي وهو القرآن .

والـــتأويل فيه معنى التفسير ، والتقدير ، والشرح ، والتحليل ، والتعـــليل ، والـــتخريج . وهـــذه مفـــردات تتقاطع في بعض مفهوماتها المعجمية ، والوظيفية . ولكل مفردة منها بعض المهمات التي تنفرد بها عن غيرها من هذه المفردات .

والتأويل يهتم في الأغلب الأعم بإظهار ما في نصٍّ ما من عمقٍ وتجليته إلى مستوى قريب من إدراك الناس له .

وقد أثيرت مفردة التأويل في أكثر من موضع من القرآن الكريم. قال تعالى : ﴿ هو الذي أنزل عليك الكتاب فيه آيات محكمات هن أم الكتاب وأخر متشابهات فأما الذين في قلوبهم زيغ فيتبعون ما تشابه منه ابتغاء الفتنة ، وابتغاء تأويله وما يعلم تأويله إلا الله والراسخون في العلم يقولون آمنا به كلٌّ من عند ربنا وما يذكر إلا أولو الألباب ﴾.

فالمحكم من القرآن الكريم ما كان معناه واضحاً معروفاً يستدل عليه بإقامة إعرابه ، ومعرفة المسميات بأسمائها اللازمة غير المشترك فيها ، والموصوفات بصفاتها الخاصة دون سواها . وتمام ذلك النقل المستفيض عن رسول الله صلى الله عليه وسلم ؛ ثم النقل عن العدول الأثبات ، واعتماد الدلالة المنصوبة على صحة التأويل . وليس بعد هذه الطرائق مجال لتأويل القرآن بالرأي ، أو بما لا يُعلم . أما المتشابه فمنه ما لم يكن لأحد إلى علمه سبيل كما قال العلماء . وهو ما اختص الله به ذاته في علمه به من المغيبات . ومنه مشابهة اللفظ اللفظ في الظاهر ، والمعنيان مختلفان ، مما لطف ودق من معاني القرآن الكريم ، وهذا لا يتعارض مع المتشابه الغيبي . وقد ارتبط التأويل عند بعض العلماء من المفسرين وغيرهم بما أشكل فهمه من القرآن الكريم ، كما فعل ابن قتيبة مثلاً في كتاب تأويل مشكل القرآن ، الذي ألفه للرد على من فسّر القرآن بغير علم من الذين حرّفوا نظمه عن مواضعه .

وقد فهم جمهرة المفسرين التأويل بمعنى التفسير . هذا هو الغالب على اصطلاح المفسرين للقرآن .

من هنا تجد أن التأويل دقيق المسلك يحتاج إلى خبرة لغوية واسعة بطرائق العرب اللغوية ، ويحتاج كذلك إلى مخزون معرفي من

جنس المعرفة المؤوّلة . ولدقة هذا لمسلك ارتبط التأويل منذ وقت مبكر بـــالأحلام التي هي أبعد ما تكون من ضوابط التتـــابع المنطقي في بنـــاء الحـــلم ، أو الـــرؤيا ، وأبعد ما تكون كذلك من حركة الشعور الواعي ، نظـــراً لمـــا يعـــتور الحـــلم أو الرؤيا من انعدام ذلك التتابع المنطقي أو الشعوري .

أمـــا عِـــلمُ يوسف عليه السلام برؤيا صاحبي السجن ، وأنه لا يأتيهمـــا طعام يرزقانه إلا نبأهما بتأويله ؛ فإن ذلك من علم الغيب الذي خصَّ به يوسف عليه السلام ، (ذلك مما علمني ربي).

وقد ارتبط التأويل في دقة مسلكه بالقرآن الكريم بوصف التأويل وســيلة من وسائل الاستدلال والكشف عما دق ، وعمق من أسرار بناء الـــنص القـــرآني . هذا النص الذي وصفه علي بن أبي طالب رضي الله عـــنه بأنـــه (حمّـــال أوجه). وفي حديث أبي الدرداء [لا تفقه حتى ترى لـــلقرآن وجوهـــاً] أي ترى له معاني يحتملها فتهاب الإقدام عليه . وهو مؤشـــر واضح إلى ضرورة توسيع نظرة المؤول لكتاب الله وأنه مأخوذ بكل ما يعضّد مهمته التأويلية ، وبخاصة الثقافة اللغوية . فاللغة هي التي تفسّـــر النص ، وهي ليست حيادية أمام بعدها التوسعي . والعرب عندما اهـــتموا بالألفاظ ، كان ذلك اهتمام منهم بالمعاني . لذلك سيكون الكشف عـــن مقاصد الكلام المشكل الإلهي ، وغير الإلهي بعيد التحصيل إلا عند أولـــئك الذيـــن خبروا أساليب العرب . ونظروا إلى ما يحتمله النص من وجوه التأويل ، والتدرج في بيان تعلق أجزائه بعضها ببعض تعلقاً يشبه لحمة النّسب . وهذه الطريقة التأويلية ستحدّ من تأويلات أصحاب القياس العقلي عند أهل التأويل بالرأي . نظراً لتعارض القياس مع النص أحياناً . وقـــد قـــال عمر رضي الله عنه [لو كان هذا الدين بالقياس لكان باطن الخف أولى بالمسح من ظاهره].

لكــنك لا تعدم أن تجد للتأويل العقلي وجهاً من الحقيقة المنطقية كمــا تجــد للتأويل المبني على الذوق وجهاً من الحقيقة النفسية وستجد للتأويل اللغوي الوجه الأعدل ، والأقرب من الحقيقة معرفياً ، وأدبياً .

إن هــذا الــنوع الأخيــر مــن التأويل يجمع في آلياته المنطق المعيــاري والتصنيف الوصفي ، وما لا تدركه الصفة من توقعات النفس فيما وراء الكلام .

فالمؤولــة العقلانيــون يجعــلون الــتأويل اللغوي في آخر سلّم الدلالــة. إذ العقــل عندهم يعد الفيصل في عملية التأويل . وإذا ورد عند هــؤلاء العقلايين المجاز في تأويلاتهم فإنهم ينحون به منحىً عقلياً من جهة تطويع العقل للمجاز ، وليس من جهة ما وراء المجاز من فضاءات اســتدلالية نفســية . والظاهرية مثلاً ينكرون وجود المجاز في القرآن . والمتصوفة يرفضون التأويل القائم على رغبات الذهن فيما يخص القياس المــنطقي . فــتدرّج العقلانيون من المعتزلة في التأويل من الحقيقة إلى المجــاز . ووقفــت الظاهــرية عند ظاهر النص ، ونحى المتصوفة من الحســي إلى الــروحي ؛ من الوضع اللغوي إلى ما زعموه من بعد اللغة الإلهي وكل ذلك خدمة للمذهب .

ولــلخروج إلى الأعدل من أنهاج التأويل لابد من الإشارة إلى أن صــحة الــتأويل ، وقــربه مــن الحقيقــة المعرفية يتوقفان على صحة الــتخريجات الــلغوية الــتي يفترض في تخريجها أن تخضع عللها التي يوظفهــا المــؤول فــي تأويلــه الــنص للأليق ، والأعدل ، والأقرب ، والأحســن، وليــس لغيــر ذلــك . وقد استقرت العلل في أذهان العرب لاستقرار مواقع كلامها وفق ما نطقت به ألسنتها على سجيتها وطباعها. هذا ما أكده غير واحد من علماء اللغة .

إن كشف العلل اللغوية في النص هي التأويل في أعدل مظاهره ،

وصوره ذلك التأويل الذي يرد الأشياء إلى أصولها ، لغة ، وحساً . وهذا المستوى من التأويل يمثل القراءة البريئة في أرقى مستوياتها . لحرص هذه القراءة على بناء العلل ، وليس على هدمها كما هو قول (آلتوسير) (لا توجد ثمة قراءة بريئة).

إن القـــراءة غير البريئة قد تستفيد من أدوات تأويلية من خارج النص ، ومن خارج دائرة اللغة ، والنص الأدبي لا يرفض مثل هذا البعد الـــثقافي العـــام فـــي النظر إليه . لكن النص القرآني لا يرتبط فيه البعد الـــلغوي مـــن حيث النظر إليه بالبعد الثقافي العام ، وإنما يرتبط بقانون اللغة ، في أعدل وجـــه تكون عليه ، وأبعـــده عن التكلـــف والتمحّل في الـــتماس التبريرات والتأويلات . إذ التحول من التأويل اللغوي المنضبط وفـــق الـــلغة، واستعمالاتها إلى التأويل الثقافي يفضي إلى تشتيت العلل المنطقية، والنفسية ، وتحميل النص ما لا يحتمل ، عندما تسمى الأشياء بغير أسمائها ، ولا تقوم العلة المنصوبة على صحة التأويل . وهذه العلل المنصـــوبة على صحة التأويل تجدها واضحة في تأويل المناسبة ، الذي ســـماه غيـــر واحـــد (عـــلم المناسبة). وتسميته بالعلم دليل على ضبطه بقوانين لغة ومقصدية . والمناسبة في اللغة المقاربة .

وكـــان الإمـــام أبو بكر النيسابوري المتوفى سنة أربع وعشرين وثلاثمائة من الهجرة أول من أظهر علم المناسبة في بغداد . وتأثره في ذلك فخر الدين الرازي ، والزركشي ، والغرناطي ، والحرّالي والمراكشي وأبو جعفر الأندلسي ، والبقاعي وغيرهم .

قـــال الـــرازي : (أكـــثر لطـــائف القـــرآن مودعة في الترتيبات والروابط). وقال الزركشي : (المناسبة علم حسن). وهو عند البقاعي : (عـــلم تعرف منه علل الترتيب ، وموضوعه أجزاء الشيء المطلوب علم مناســـبته من حيث الترتيب ، وثمرته الإطلاع على الرتبة التي يستحقها

الجـزء بسبب ما له بما وراءه ، وما أمامه من الارتباط ، والتعلق الذي هو كلحمة النسب).

وهذا العلم هو سرّ العربية في أدائها للبحث عن مطابقة المعاني لمقتضيات الأحوال . وهو التفسير البياني النظمي الذي يهتم بكشف علاقات آي القرآن الكريم بعضها ببعض بعد معرفة طرق نظم كل جملة من ذلك فقد كان البقاعي مثلاً ينطلق في تفسيره من الغرض العام للسورة ، وما يتطلبه من مقدمات ، ثم ما يستتبع ذلك من مقاصد ؛ لأن تحديد الغرض من كل سورة طريق إلى معرفة تناسبها ، ثم يقع التدرج في المناسبة بين سور القرآن حتى يشكل القرآن في نظمه ، وترتيب آياته ، وسوره وحدة بنائية متكاملة . بحيث تهيؤ كل سورة متقدمة لما بعدها ؛ ليقع التدرج ، والترتيب بتلقِّي القرآن الكريم .

وكان أبو حيان الأندسي في البحر المحيط قد أوضح هذا التأويل البياني وقد طبقه في تفسيره قال : (إني أبتدىء أولاً بالكلام على مفردات الآية التي أفسّرها لفظة لفظة فيما يحتاج إليه من اللغة والأحكام النحوية التي لتلك اللفظة قبل التركيب ، وإذا كان للكلمة معنيان ، أو معان ذكرت ذلك في أول موضع تقع فيه ، فيحمل عليه ثم أشرع في تفسير الآية ، ذاكراً سبب نزولها إذا كان لها سبب أو نسخها ، ومناسبتها ، وارتباطها بما قبلها ، حاشداً فيها القراءات شاذها ، ومستعملها ، ذاكراً توجيه ذلك في علم العربية ، ناقلاً أقاويل السلف ، والخلف في فهم معانيها ، متكلماً على جليّها ، وخفيّها بحيث أني لا أغادر منها كلمة وإن اشتهرت حتى أتكلم عليها مبدياً ما فيها من غوامض الإعراب ، ودقائق الآداب ، من بديع ، وبيان).

إن هذه الطريق في التأويل تستند إلى علوم العربية من لغة ، ونحو وصرف ، وبلاغة ، ومناسبة تعلق بعض الآيات ببعض استدلالاً

مـن حيـث العموم ، أو الخصوص ، والعقلية ، أو الحسية ، أو التلازم الذهني كالسبب ، والمسبب ، والعلة ، والمعلول ، أو التلازم الخارجي ، حـتى تكـون الآيـات في ارتباط بعضها ببعض كالكلمة الواحدة متسقة المعاني ، منتظمة المباني .

وإذا كـان الـناس يتساوون ، ولا يتفاوتون في إدراك الظاهرة النحوية الإعرابية ؛ فإن التفاضل في بناء الكلام لا يكون من وجهة النظر الإعرابية ، فقد يكون الكلام مستقيماً إعراباً لكنه غير بليغ وعلى هذا فإن مـزية التفاضـل بين كلام ، وكلام ليس مرجعها العلم بمواقع الإعراب ، والعلم باللغة ، بل مرجعها العلم بمواضع المزايا والخصائص لما له علقة بتوخي معان النحو ، وأحكامه ، كما كان يرى عبدالقاهر الجرجاني .

لقـد كان الزركشي ينظر إلى علم الأدب على أنه أدوات المفسّر وأن المناسـبة فـي التأويل علم حسن . وعليه يُفترض أن تتحقق صفتا وثـوق العلاقـة ، والحسـن بين أجزاء النص . والتناسب عند العلماء تناسـب إسـناد مـرده التركيب وتناسب تشوّق معنى إلى آخر ، وهذا الاخير يهتم بالروابط المقصدية ويحتاج إلى زيادة احتيال تأويل .

وتناسـب الإسـناد يبدأ من التناسب في اللفظ تناسباً صوتياً في الحـركة ، والحـروف ، وأهميـة التلاؤم في ذلك . فتلاؤم الحروف يعد وجهاً من وجوه الفضيلة عند النقاد ، والبلاغيين . ومن التناسب اللفظي كذلـك تناسـب فواصل القرآن في وفائها بالإيقاع الصوتي الذي يقتضيه السجع ، وتناسبها مع المعاني التي قبلها ، وعلاقتها بما بعدها . وهناك التناسـب الاشتقاقي ، كاشتقاق بعض الألفاظ من بعض إذا كان معناهما واحـداً ، أو بمنزلة المشتق إن كان معناهما مختلفاً ، وقد تتوافق صيغتا اللفظين مع اختلاف المعنى . ومن التناسب اللفظي كذلك حمل اللفظ على الـلفظ فـي الـترتيب ؛ فإذا جاء وصفان مثلاً لموصوفين متتاليين قُدّم الوصف للمتقدم، وتأخر وصف المتأخر .

وتناسب التركيب يشمل علل النظم بعامة. فالخبر مثلاً هو ما تتم به الفائدة . لكن كم أنواعه ، وما علل تأخيره ، وتقديمه ، وتأخير المبتدأ، وما العوامل التي تؤكد الخبر ، أو تخرج به عن الخبرية ، وما احتمال صدقه ، من كذبه . وما حدود الأسماء من الأفعال ، والحروف ومتى يكون الاسم متمكناً ، وغير متمكن ، ومتى يكون المتمكن منصرفاً وغير منصرف ، وما حدود التنكير ، والتعريف ، والذكر ، والحذف ، والتقديم والتأخير ، والتكرار ، ومراعاة النظير ، وغير ذلك من الخيارات النظمية . أما تناسب الوحدة في القرآن الكريم فقد نظروا إلى وجوه تناسبها من جهة تناسب اسم السورة ، ومفتتحها ، ومضمونها ، والعلاقة بين آخر السورة ، وأول التي تليها . فأنت ترى أن تناسب التركيب يتناول كل أدوات الربط بين الجمل ، مما له علاقة بالمعاني ، والمباني وكل ما يتشكل منه سياق النص من خلال توالي وتجانس عناصره التي شكلته . انظر مثلاً إلى قول الله تعالى : ﴿ إنما مثل الحياة الدنيا كماء أنزلناه من السماء فاختلط به نبات الأرض مما يأكل الناس والأنعام حتى إذا أخذت الأرض زخرفها وازّينت وظن أهلها أنهم قادرون عليها أتاها أمرنا ليلاً أو نهاراً فجعلناها حصيداً كأن لم تغن بالأمس كذلك نفصّل الآيات لقوم يتفكرون ﴾. يونس 24 .

هذه الآية استشهد بها عبدالقاهر الجرجاني في مبحث التمثيل الحاصل من جملة من الكلام ، أو أكثر . ففي الآية عشر جُمل كأنها جملة واحدة إذ الشبه منتزع من مجموع الآيات . وقد استشهد الجرجاني بهذه الآية في مبحث ذكر المشبه به ، وضرورة ذكر الماء ، واستشهد بها كذلك في مبحث ما يصلح فيه التشبيه الظاهر ، ولا يصلح فيه المبالغة والاستعارة . فلو حذفت أداة التشبيه ، وقلت : إنما الحياة الدنيا ماء فلابد من تقدير (مثل).

أما تناسب التشوق ، وهو تشوّق معنى إلى آخر مما يحتاج إلى

زيادة تأويل ؛ فإن هذا متعلق بسياق تناسب المقاصد الناشىء عن تداعي المعـاني الخارجيـة ، أو العقـلية التي يثير بعضها بعضاً كما في قوله تعـالى: ﴿ يسألونك عن الأهلة قل هي مواقيت للناس والحج وليس البر بـأن تـأتوا الـبيوت من ظهورها ولكن البر من اتقى وآتوا البيوت من أبوابهـا واتقوا الله لعلكم تفلحون ﴾. فما الرابط السياقي بين السؤال عن الأهـلة ، ومعـنى البر ، وعلاقة ذلك بالتقوى . فبعد الإجابة عن سؤال الأهـلة ، وقـد اقترن سؤالهم عن الأهلة بسؤالهم عن دخول البيوت من ظهورهـا للمحرم كما هي عادة بعض العرب في الجاهلية وأول الإسلام كما يتضح من أن الآية نزلت جواباً على سؤالين . وقيل في مناسبة آخر الآية لأولها بأن العطف في الآية من صور العطف المشكلة . فأي رابطة للعطف بين الأهـلة ، وحكم إتيان البيوت . وقد تأوّلوا لهذا بأن سؤالهم عـن الحكمـة فـي تمـام الأهلة ونقصانها أن وجههم إلى ترك السؤال وتوجيههـم إلى أشـياء يفعـلونها ممـا ليس من البر في شيء ، وهم يحسبونها براً . ولما كان العطف لا يتم إلا بقرائن معنوية مؤذنة بالربط فإن التأويل في الآية يكون من باب الاستطراد الذي يعد سبباً من أسباب العطف .

ومثل هذا التناسب تجده في رؤوس الآيات عند أصحاب المناسبة . فالفاصـلة القـرآنية في علم المناسبة تأتي لتتناسب مع المعاني التي انتظمت قبلها ، وعلاقتها بما بعدها . وهذا مما يؤكد أهمية البعد المعنوي في البحث عن ترابط المقاصد .

إن مهمة علم المناسبة تنصب في المقام الأول على الكشف عن المقاصـد مـن خـلال سياق الإسناد التركيبي ، وسياق التشوق . وبهذا تجـاوزت المناسـبة في وظيفتها البحث في بناء العبارة الذي أخذ حيزاً كـبيراً مـن اهـتمامات البلاغيين إلى البحث في روابط النص ، وعلاقة

الجـزء بالجزء ، والجزء بالكل ، دون إغفال للكشف عن جماليات النص لأن هذا يتضح من موافقة بناء العبارة للمقصد .

انظـر إلى قول الله تعالى في الآية الأخيرة من سورة الشورى : ﴿ ألا إلى الله تصـير الأمـور ﴾. فـإن التقديم والتأخير في هذه العبارة القـرآنية يفيد الاختصاص . وإذا ما أمعنت النظر وجدت أن هذا التقديم والـتأخير لـم يكـن للإختصاص وحده ، وإنما جاء أيضاً لتحسين الكلام الباعث على الاهتمام به .

وقد تأولوا لبعض القراءات مما يبدو في الظاهر بأنها قد جاءت عـلى غيـر مجاري الأعدل من التركيب النحوي كما في قوله تعالى في سـورة طـه ﴿ إنْ هـذان لسـاحران ﴾. فقد قرأ غير واحد ﴿ إنّ هذين لسـاحران ﴾. وهـذه القراءة موافقة للإعراب مخالفة لرسم المصحف . وتـأولوا بـأن قـراءة رسم المصحف جاءت موافقة للغة بعض القبائل العـربية . هـذا من جهة ، ومن جهة أخرى فإن (إن) مبتدأة هنا سواء كانت خفيفة أو ثقيلة ، وليست تحدث في الكلام معنى كما تحدثه أخواتها. وقـالوا كذلـك إن ألف (هذان) هو حرف التثنية ، وهو حرف الإعراب ، وأنـه لـم يتغيّر بعد دخول (إن) فبقي على أصله . وقول آخر بأن (إن) جـاءت هنا بمعنى (نعم) أو بمعنى (أجل). ومثل هذا التأويل النحوي ما جـاء فـي الآية الثانية والستين بعد المائة من سورة النساء في نصب (المقيميـن) المعطـوف عـلى مرفوع ﴿ لكن الراسخون في العلم منهم والمؤمـنون يؤمـنون بمـا أنـزل إليك وما أنزل من قبلك ، والمقيمين الصـلاة... الآيـة ﴾ وقـد قرأ بعضهم (المقيمون) بالرفع على العطف . وتـأول بعضهم القراءة على النصب . وأن ذلك جاء على المدح من باب الـتعظيم . أي وأعـني (المقيمين) وهناك من تأول لها وجهاً بعيداً كأن تكون معطوفة على (ما) أو على (الكاف) في قبلك .

وانظــر تخريجاتهم التأويلية للآية السابعة والسبعين بعد المائة من سورة البقرة .

إن نظــم العــبارة البــليغة له من الطرائق ما لا يمكن حصره . فــتداعي المعــاني التي يثيرها سياق الموقف ، والخيارات النحوية التي تفــتح مغــاليق الألفاظ ، ومعانيها البعيدة توسّع نظرة المؤول إلى كشف روابط النص ، وعلاقاته الداخلية . وليست الروابط في قوتها ، وحسنها هــي مــا يتطلبه سياق الحدث ، وآليات النحو فهناك أصول لغوية أخرى تــتفرّع عنها محاسن الكلام ، تتمثل تلك الأصول في علم البلاغة العربية مما له صلة بصفات الألفاظ ومقاييس المعاني .

وإن هــذا التأويل الذي يضع الخبرة اللغوية بقوانينها المطردة ، وغيــر المطــردة أساســاً في فهم أسرار النص القرآني وطرائق معرفة الــروابط الإسنادية في بناء العبارة القرآنية وعلاقتها بالنص القرآني في محيط الآية والسورة وكذلك الرابطة الكبرى رابطة الوحدة النصية ، تضع مســؤولية المــؤول فــي التزود بما سماه القدماء علم الأدب نم الأهمية بمكــان تعــلماً ، ومحافظة على قوانينها . فاللغة العربية هي لغة البيان الكاشــف لأســرار القــرآن الــذي تعد قراءته واجباً تعبدياً ، وما لا يتم الواجــب إلا بـــه فهــو واجــب . وعلى هذا يجب عدم اختراق القانون المعيــاري للغة وهو قانون لا يقف عند حد المطرد منها بل يتجاوزه إلى غيــره مــن لغة العرب السماعية ، فالعرب لا تخرج عن مطرد لغتها إلا وهي تريد به وجهاً . كما قال سيبويه .

إن هــذا الــنظام اللغوي البيــاني الذي تتآخى وحداته النحوية والصــرفية والــبلاغية والاستدلالية في بناء النص لم يكن من تأصيلات المفسرين من أصحاب علم المناسبة . فأبو بكر النيسابوري الذي يعد أول مــن أظهــر هــذا العلم في تفسيره كان قد توفى في مطلع القرن الرابع الهجــري . وكان الجاحظ المتوفى سنة خمس وخمسين بعد المائتين من

الهجـرة قـد أصـل مفهوم البيان العربي فيما سماه (البيان ، والقران ، والإفـراغ الواحـد). هـذه المفـردات التي طورها عبدالقاهر الجرجاني وسـماها [عـلم البيان] في مقدمة الدلائل ، بنى عليها رؤيته في قضية الـنظم . وفـي الأسـرار بـنى رؤيته في قضية البيان من وجهة النظر البلاغية .

ثـم تلقف السكاكي في المفتـاح هذا المفهوم الشمولي للبيان ، وسـمى الـبيان في أصوله ، ومفرداته اللغوية ، ومتعلقاتها الإستدلالية (علم الأدب) وليس بعيداً أن يكون عبدالقاهر ومن تأثره من البلاغيين قد وقفوا على جهود أبي بكر النيسابوري في علم المناسبة ، وأفادوا منه .

فـإذا كـان الأدب الذي تأصل في الدراسات العربية البيانية منذ الجاحظ قد عالج آليات النظم فيما يخص بناء العبارة القرآنية أو الأدبية؛ فإن علم المناسبة قد تناول آليات النظم فيما يخص العبارة وما هو أوسع من العبارة ، وذلك فيما يتعلق بالبحث عن وحدة النص من خلال علاقات مقاصـده بعضـها ببعض من حيث تناسب الإسناد التركيبي ، أو تناسب تشـوّق معـنى لمعنى آخر مما يحتاج إلى زيادة تأويل . وهذا يمنح هذا العـلم فرصـة الإفـادة منه من وجهة النظر التطبيقية في قراءة النص المشـكل . دون إغفال لآليات أخر لها صلتها بحل إشكالية قراءة النص المشـكل . والـنص المشكل الذي يحتاج إلى زيادة تأويل هو ذلك النص الذي فيه من الخفاء والعمق المعرفي وفيه من دقة الصنعة ما يثير كثيراً مـن إشكاليات القراءة . وكذلك النص الذي جاءته الإشكالية من معوّقات بعضها يتصل بالمبدع من حيث عدم كفاءة الخبرة الإبداعية ، وما تحدثه هـذه الخـبرة الضعيفة من ضعف القرائن ، وتشتتها ، وعدم كفايتها في التعـبير عـن التجربة تعبيراً كافياً ، أو من حيث هندسة التجربة هندسة ذهـنية تصـل بالنص إلى مستوى بعيد من التعمية ، والإلغاز . فالنص المشـكل مـن جهـة عمق الصنعة ودقتها يجلي ولو بعد حين . والنص

المشكل من جهة ضعف الخبرة الإبداعية الإنتاجية ، أو من جهة الهندسة الذهنية الجافة يبقى غامضاً في الأغلب الأعم نظراً لما يعتوره من نقص في كفاءة المناسبة .

إنـــنا حين نطرح علم المناسبة عنصراً من عناصر قراءة النص المشكل فإننا نومىء بذلك إلى أن قوانين الكتابة الغيرية التي تسللت إلى الكـــتابة العربية عبر منافذ عربية ليست قادرة على حل إشكالية القراءة النصية العربية . وليست هي العنصر الأساس من عناصر القراءة ، لكنها عنصـــر لا يمكن إغفاله من إجراءات القراءة إذ لها قيمتها التي لا يمكن تجاهــلها فيما يخص تلك القوانين بالمشتركات المشاعة . لكن ليس من الحصـــافة الـــنقدية تضخيمها أو عطاؤها مكاناً تقويمياً ليس لها . لسبب واضــــح هـــو أن النص الأدبي العربي قد أنتجته الذهنية العربية والحس العـــربي هـــذه حقيقة . والقوانين العربية قوانين منتمية من حيث بعدها الفلســـفي ، ومـــن حيث معياريتها الأدبية التطبيقية . لذلك تجد انسجاماً واضحاً بين أنساق المنتج الأدبي العربي بعامة لأنه أنتج ضمن تشكيلات ذهـــنية ، ولغوية تشكّل منها العقل والحس . فمهما كانت قوة التأثيرات الغيرية في مزاحمتها مخزون ذهن الأديب المنتج ؛ فإن ذلك لا يعني بعد تـــلك النصـــوص عن أصالة بيئتها العربية . والمنتج الأدبي العربي في العصر الحديث خير دليل على ذلك .

إن الشـــعر والقصة والرواية قد حملت في عصرنا الحاضر الهم العـــربي مؤكدة على هذه الخصوصية . خصوصية المرجعية العربية . إذ نظرت إلى المشكلات العربية المعاصرة برؤى عربية وليست غير عربية. ونقـــل التقـــنية الفنية الغيرية في كتابة النص الأدبي العربي ليس بخارج هذا النص من خصوصيته المعرفية ، ومن إشكاليات المجتمعات العربية . فالمحور المعرفي العربي واحد ، وإن تعددت تقنيات الوصول إليه . وإن

أخطر ما يقود إلى الشك في حقيقة الوجود ، واضطراب الرؤية حول ذلك الإحساس بأن هناك أ زمة علاقة بالكون ، والحياة ، والغيب ، وأن هناك أزمة تناقض بين التطلعات والواقع .

فـــنظرة غير المسلم للغيب تخضع لمقدمات ونتائج عقلية تتغيّر بتغير النتائج . أما المبدع المسلم فإنه لا يواجه إشكالية في هذه العلاقة ، ولا فـــي علاقاتـــه الـــروحية ، فالغيب النصي فيه حل لإشكاليات مشاهد الحيـــاة الواقعية . وهذا لا يعني أن الأديب المسلم يكرر رؤيته المعرفية تكريراً نمطياً لا جديد فيه ، لأن مثيرات الكون كفيلة بتجدد الرؤية . ومن هـــنا تجـــد أن علاقة اللغة العربية بالفكر الذي تنتمي إليه علاقة يحددها وضـــوح الحقيقة الكونية المشاهدة والمثيرة للإبداع . وهذا يجعل النص المشكل معرفياً وأدبياً في دائرة الكفاءة التأويلية .

* * *

بناء المعاني عند عبدالقاهر الجرجاني

عوض بن معيوض الجميعي

تمهيد :

النقد الأدبي من العلوم الإنسانية ذات المجال الواسع في البحث في النتاج الأدبي والفكري والثقافي على مرِّ العصور ، فلا أحد يستطيع اليوم التَّقليل من شأن الدراسات والمناهج والنَّظريات النَّقديَّة ، وما وصلت إليه في عصرنا الحاضر من أهميَّة قصوى باعتبارها : " مفتاح التّحكم في كل بحث ، ونجوع كل دراسة "[1]، كما تشكل اللبنة البناءة ، والوسيلة المفيدة في الغوص عن دقائق القضايا وخفايا المعاني ، وحقائق الأشياء .

بطبيعة الحال ، اختلف النُّقاد والأدباء والدارسون حول الكيفيّة التي ينبغي بواسطتها تناول النص الأدبي وقراءته وتحليله . اختلفوا كيف تحلِّل النَّص الأدبي كعمل إبداعي ؛ وتقف على عناصره الدلاليّة . يرى فوكو أن الناقد يعالج العناصر الدلالية وفق النَّظر إليها من زاوية أنَّها مستقلَّة عن المعاني المتعدِّدة التي تقوم بحملها والتَّعبير عنها ، أي أن العناصر الدلالية المكونة للنص تمثِّل وحدات أو قل جزئيات وقطع تقوم بوظيفة مركزيَّة في النص[2].

النَّص تشكيل لغوي :

يرى عبدالقاهر أن النَّص ، سواء في صوره الخياليَّة والواقعيَّة، وفي إيقاعه ومضمونه ، يعود بشكل أو بآخر إلى أن يكون عملاً لغويّاً . كما يرى أن اللغة علاقات لا مجرد ألفاظ ، أي أن بنية النَّص الأدبي تعود

إلى طريقة أو طرق نظمه ، وإنشائه ، وتركيبه . اللغة ذات أثر فاعل في حيـاة الإنسان . وعناصر تحليل اللغة قابعة في أعماقها . أي أن الشعر كـامن في القصيدة : في مسالكها الأسلوبيّة وطرق التعبير بها . عبقرية الشاعر تكمن في اختراع الكلمة . أي في قدرته على امتلاك ناصية اللغة وتسخير طاقاتها وقدراتها ، لا في التَّعبير عن أفكاره ومشاعره فحسب ، بل في كيفيَّة استخدامه لألفاظها وعباراتها ومكوناتها ، " لابد للشاعر من أن يصدمنا مرَّة بعد مرَّة بأشكال من اللغة غير متوقعة حتى نعي ما يريد أن يقول "[3].

ولعـلَّ بـنية اللغة الشعريَّة قد كانت من القضايا الأساسيَّة التي شـغلت فكره كثيراً ، وتمخَّض عن ذلك فكرة " النَّظم " التي وجد أنها من المسـوغات الأساسيَّة والرَّكائز الأصيلة التي تتدخل في إطلاق كثير من الأحكـام الـنقديَّة بشـأن بنية النَّص . إنَّه بمقتضى نظرية النَّظم ، عند الجـرجاني ، يحسم الخلاف القائم بين النقاد في مسألة اللفظ والمعنى ، فلا حسن ولا مزيَّة للكلمة بمفردها ، إلا حين تتسق مع غيرها في تركيب يـنم عن حسن ترتيب للمعاني في الذهن " تكامل معه البيان حتى وصل المعـنى إلى القـلب مع وصول اللفظ إلى السمع ، واستقر في الفهم مع وقوع العبارة في الأذن "[4].

صفة النَّظم :

كمـا نراه يشرح صفة " النَّظم بقوله : " واعلم أن من الكلام ما أنت ترى المزيَّة في نظمه والحسن ، كالأجزاء من الصِّيغ تتلاحق وينضم بعضها إلى بعض حتى تكثر في العين ، فأنت بذلك لا تُكبر شأن صاحبه ، ولا تقضـي له بـالحذق والأسـتاذيَّة وسـعة الذرع وشدة المنة ، حتى تستوفي القطعة وتأتي على عدة أبيات ..."[5].

لـــم يشـــأ عبدالقاهر أن يقف بمسألة " النظم " عند حد اختلاف الـــدلالات وحســـب ، بـــل إنه ليتجه إلى أن يكون وراء كثير من الحسن والمزيَّة التي نراها في البيت أو القطعة من الشعر . والشواهد على ذلك كثيرة جداً . مثال ذلك قول علي بن محمد بن جعفر(6):

دمـــنٌ كـــأن رياضَـــها يُكْسَـــيْنَ أعـــلام المطـــارف
وكأنمـــــا غُدرانُهـــــا فيهـــا عشـــور مـــن مصـــاحف
وكأنّمـــــا أنوارُهـــــا تهـــتز فـــي نكـــباء عاصـــف
طُـــرر الوصـــائف يلـــتقيـ ـــيـــن بهـــا إلى طرر الوصائف
وكـــأن لمـــع بـــروقها فـــي الجـــو أسـياف المـــتاقفِ

وقـــف عـــبدالقاهر عند بنية هذه الأبيات في معرض حديثه عن بلاغة قلب التشبيه أو عكسه ، أي جعل المشبّه مشبهاً به للمبالغة ، فقال منوهاً بوظيفة النظم وأثره في ربط الجمل وانسجامها الوظيفي والدلالي : " المقصـــود البيت الأخير ، ولكن البيت إذا قُطع عن القطعة كان كالكعاب تُفـــرد عـــن الأتراب ، فيظهر فيها ذُلُّ الاغتراب ، والجوهرةُ الثمينة مع أخواتهـــا في العقد أبهى في العين ، وأملأُ بالزَّين ، منها إذا أفردت عن النَّظائر ، وبدت فذَّة للناظر "(7).

ألا ترى أنَّ الإمام كأنَّه هنا يقول : لا فضل للمعنى ولا للفظ بعيداً عـــن الســـياق والصورة ، والعلاقات المعنويَّة التي تربط البناء الشعري بأجزائه ... اللغة تنتج المعنى من خلال العلاقات اللفظيَّة وطريقة النظم . بـــناء المعاني يكمن في حسن النظم ، ودقة الوضع ؟ يقول : " واعلم أن مما هو أصل في أن يدق النظر ويغمض المسلك في توخي المعاني ، أن تتحد أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض ويتشد ارتباط ثان منها بأول، وأن يحـــتاج فـــي الجملة إلى أن تضعها في النَّفس وضعاً واحداً ، وأن يكون حالك فيها حال الباني ، يضع بيمينه ههنا في حال ما يضع بيساره هناك ، وفي حال ما يبصر مكان ثالث ورابع يضعهما بعد الأولين "(8).

يــرى علاء الدين رمضان السيد أن الإمام عبدالقاهر قد أوضح بمــا لا يدع للشَّك مجالاً أن الألفاظ تثبت لها المزيَّة وخلافها لا من حيث هــي ألفــاظ مجردة ولا من حيث هي كلم مفردة ، بل من حيث ملاءمة معــنى الــلفظة لمعنى التي تليها أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ[9]. كما يؤكد أن الإمــام عبدالقاهر يعتبر ســباقاً بمفاهيم مدرســة التحليل اللساني التي رأدها سوسير ، إذ يرى الجرجاني أن علاقة الشاعر باللغة أشبه بعلاقة الصانع الحاذق بالمادة الخام ، فهو يعيد تشكيل المادة الخــام (الألفــاظ) لا يصــنعها ؛ فالألفــاظ موجودة قبله ومتواضع على معانيهــا، لكنه يعيد نسجها في علاقات جديدة لتنتج دلالة جديدة ، وهنا يكــون التمايز بين شاعر وشاعر ، وكلام وكلام ؛ " فمفردات اللغة ليست إلا رموزاً لصور ذهنيَّة محصلة من قبل وهي لا تستخدم لذاتها ، بل لتقيم بفضــل عوامــل الصــيغة Morphology ، التي تضيفها إليها ، طائفة من العلاقات بين الأشياء والأحداث "[10].

كمــا أشــار الســيد إلى أن مسألة المواضعة التي تعــرض لها الجرجــاني في مواطن عــدَّة من دلائله ، قد أعــاد بلورتها ريتشــاردز (1983 – 1989م) (I. A. Richards) فــي النظريــة الســياقية للاســتعارة (Contextual theory of Metaphor) وأفــاد أن الاســتعارة ليست تحويلاً أو نقــلاً لفظيــاً Verbal Shifting لكلمات معينة فحســب ، بل تمثل تفــاعلاً بيــن السياقات المختلفة ، أي أن معنى اللفظة إنما يتحدد في السياق من خلال علاقتها باللفظة أو الألفاظ التي تجاورها[11].

التقديم والتأخير :

وقف عبدالقاهر عند جماليات التقديم والتأخير وأثرها في شعريَّة الــنص وبناء معانيه ؛ وأشار وفق مفهومه لنظرية " النَّظم " إلى المكانة

التي تتبوَّؤها هذه الظاهرة التي تتعلق أساساً بطبيعة اللغة ، ولا تظهر إلا من خلال التركيب ، هذه الظاهرة التي أدخلها ابن جني ضمن ما سمَّاه "شجاعة العربيَّة "[12]، وتحدث عنها قبل ذلك سيبويه ، مشيراً إلى سر التقديم عند العرب بقوله : " كأنَّهم إنما يقدمون الذي بيانه أهم لهم وهم ببيانه أعْنَى ، وإن كانا جميعاً يُهمَّانهم ويعنيانهم "[13].

عبدالقاهر لا يرى أن تقتصر وظيفة التقديم على مسألة العناية فحسب ، بل تتجاوزها إلى الكشف عن منابع الحسن والطلاوة واللطف والملاحة ، وأسباب الاريحيَّة والإحساس بالنشوة التي تتكون لدى المتلقي .

يقول : " وقد وقع في ظنون الناس أنه يكفي أن يقال : " إنه قدَّم للعناية ، ولأن ذكره أهم " من غير أن يذكر من أين كانت تلك العناية ؟ وبم كان أهم ؟. ولتخيلهم ذلك قد صغر أمر " التقديم والتأخير " في نفوسهم ، وهونوا الخطب فيه ، حتى إنَّك لترى أكثرهم يرى تتبّعه والنظر فيه ضرباً من التكلُّف . ولم تر ظناً أزرى على صاحبه من هذا "[14].

وقف عبدالقاهر أمام وضع الكلام من التقديم والتأخير في مواطن كثيرة من دلائله ، وكشف القناع عن شعريَّة هذه الظاهرة ، وأثرها في مؤازرة بناء المعاني ، من خلال الأمثلة العديدة التي ساقها في هذا المجال من مثل قول إبراهيم بن العباس[15]:

فلو إذ نبا دهرٌ ، وأنكر صاحب	وسُلِّط أعداء ، وغاب نصير
تكون عن الأهواز داري بنجوة	ولكن مقادير جرت وأمور
وإني لأرجو بعد هذا محمّداً	لأفضلِ ما يرجى أخٌ ووزير

جاء في تعليقه على هذه الأبيات قوله : " فإنك ترى من الرَّونق

والطَّلاوة ، ومن الحس والحلاوة ، ثم تتفقد السبب في ذلك ، فتجده إنَّما كـــان مـــن أجل تقديمه الظرف الذي هو " إذ نبا " على عامله الذي هو "تكون "، وأن لم يقل : " فلو تكون عن الأهواز داري بنجوةٍ إذ نبا دهرٌ " = ثم أن قال : " تكون " ولم يقل " كان "، ثم أن نكَّر " الدهر " ولم يقل : فلو إذ نبا الدهر "، ثم ساق هذا التَّنكير في جميع ما أتى به من بعد = ثم أن قـــال : " وأنكر صاحب " ولم يقل : وأنكرت صاحباً – لا ترى في البيتين الأوليـــن شـــيئاً غير الذي عددته لك تجعله حسناً في " النظم " وكلّه من معاني النحو كما ترى[16].

قـــال الأستاذ أحمد محمد ويس في تعليقه على موقف عبدالقاهر في شعريَّة التقديم والتأخير في الأبيات السابقة : " وهكذا نرى أن التقديم والتأخير أسهم مع غيره في شعريّة الأبيات ، ولكن عبدالقاهر في تعليقه هـــذا ... وقف عند حدود الوصف والإشارة من دون أن يتعمق ما وراء الظاهرة من مرامٍ وغايات . وعندي أن السِّر من وراء تقديم الظرف "إذ" ومـــا أضـــيف إليـــه من جمل هو جعل المتلقي في لهفة لسماع ما يريد الشاعر أن يتحسَّر عليه عبر الأداة " لو " التي تفيد التمني هنا . والحق أن من شأن الجمل الأربع المضافة إلى " إذ " أن تجعل ما سيقوله الشاعر أوقع في نفس المتلقي وأشد تأثيراً مما لو أنه قال ما قاله من غير تقديم، فكـــان الشاعر يريد بتقديمه هذا أن يسوِّغ تحسره على نفسه من دهرٍ قد ظـــلمه ، حـــتى إذا انـــتهى إلى البيت الثالث لم يجد حرجاً في أن يطلب النجدة والإغاثة من هذا الممدوح "[17].

قلنا : هنا ربطٌ نحوي بين البيتين الاولين ؛ تآزرت فيه ظاهرة " التَّضـــمين العروضـــي "[18] مع وضع التقديم والتأخير في الكلام ، وكان كذلـــك ما كان من الفاعليَّة في بناء المعاني ؛ فعامل الظرف " تكون " لم يرد إلا في البيت الثاني ، وقد فصلت القافية بين جزئي الجملة الواحدة ،

فلم يكتمل المعنى في البيت الاول ، وإنما اكتمل بمجيء الثاني ، وقد عدَّ عبدالقاهر هذه الظاهرة من محاسن النظم والتأليف . ألا ترى أن الأجزاء المكونة للنسيج الشعري هنا ، حين يتناصر البيت وسابقه ولاحقة مما يؤدي إلى تماسك البناء الشعري ، وبالتالي يعبر عن تتابع وتسلسل الأفكار ، في التعبير عن مراد المتكلم ؟!.

لا أعتقد أن عبدالقاهر حين يفكِّك البيت ثم يعيد تركيبه على نحو ما يحوله مما هو فيه من شعريَّة إلى نثريَّة ، بل مراده الوقوف على البناء النحوي والدلالي للعناصر التي يتكون منها النص ويترعرع ، وإلا فلن يعدو جهده أن يكون وجهاً آخر لعبثية الرَّفض البنيوي ، حين يتجرد النص من إنسانيَّته ، ويتحول إلى مجرد مظهر ميكانيكي ، بحيث تراه وقد كاد لا يحمل تفسيراً لمعاني الحياة[19].

أليس كذلك ؟.

الحذف :

وفي ظل مفهوم عبدالقاهر للترابط والإحكام في بناء المعاني ، نراه يقرر أن المعاني الشريفة اللطيفة لابد فيها من بناءٍ ثانٍ على أول ، وردٍّ تالٍ على سابق ، وقد ساقه ذلك إلى الحديث عن باب " الحذف "؛ كمبحث من خصائص العربية وسمة من سمات فصاحتها وبلاغتها ، إذ أن بيانها يقوم على الإيجاز والاختصار .

والحذف : إسقاط كلمة للإجتزاء عنها بدلالة غيرها من الحال أو فحوى الكلام . هكذا عرفه الرُّماني[20].

كما أشار أبو عبيد القاسم بن سلام إلى أن الاختصار في كلام العرب لا يُحصى ، " وهو عندنا أعرب الكلام وأفصحه ، وأكثر ما وجدناه في القرآن "[21].

ويرى ابن الشجري أن " الحذف " من أفصح كلام العرب لأن المحذوف كالمنطوق به ، من حيث كان الكلام مقتضياً له ، لا يكمل معناه إلا به[22].

وقد عدّه ابن جني من باب شجاعة العربيّة ، وقال : " قد حذفت العرب الجملة والمفرد والحرف والحركة ، وليس شيءٌ من ذلك إلا من دليل عليه ، وإلا كان فيه ضرب من تكليف علم الغيب في معرفته "[23].

وقال الشيخ عبدالقاهر عن الحذف : " هو باب دقيق المسلك ، لطيف المأخذ ، عجيب الأمر ، شبيه بالسحر ، فإنك ترى به ترك الذكر ، أفصح من الذكر ، والصَّمت عن الإفادة ، أزيد للإفادة . وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق ، وأتمَّ ما تكون بياناً إذا لم تبن ، وهذه جملة قد تنكرها حتى تخبُرَ ، وتدفعها حتى تنظر ، وأنا أكتب لك بديئاً أمثلةً مما عرض فيه الحذفُ ، ثم أنبِّهك على صحة ما أشرت إليه ، وأقيم الحجَّة من ذلك عليه "[24].

وقد أفسح عبدالقاهر " دلائله " للحديث عن أنواع الحذف وضروبه ، والهيئات التي ترد عليها نصبةُ الكلام وأساليبه عند الحذف ، بدليل الحال أو ما سبق من الكلام . ونراه يشترط ما اشترطه غيره من ضرورة قيام دليل على المحذوف .

يقول : " ومن المواضع التي يطرِّد فيها حذف المبتدأ " القطعُ والاستئناف "، يبدأون بذكر الرجل ، ويقدمون بعض أمره ، ثم يَدَعون الكلام الأول ، ويستأنفون كلاماً آخر . وإذا فعلوا ذلك ، أتوا في أكثر الأمر بخبرٍ ، من غير مبتدإٍ . مثال ذلك قوله :

وعلمتُ أنِّي يوم ذا　　　ك منازلٌ كعباً ونهدَا
قومٌ إذا لبسوا الحديـ　　　ـدَ تنمَّروا حلقاً وقِدَّا

وقوله :

هــم جَــلُّوا من الشرف المعلى ومن حسب العشيرة حيث شاءوا
بـــناة مكـــارم وأســـاة كـــلْمٍ دمـــاؤهم مـــن الكـــلبِ الشفاءُ

وقوله :

سأشكر عمراً إن تراخت منيَّتي أيـــادي لم تُمنن ، وإن هي جلَّتِ
فتى غير محجوب الغنى عن صديقه ولا مظهر الشكوى ، إذا النَّعلُ زلَّتِ

ومن ذلك قول جميل(25):

وهل بثينة ، يا للناس ، قاضيتي ديني ؟ وفاعلة خيراً فأجزيها ؟
تـــرنو بعينيّ مهاة أقصدت بها قلـــبي عشـــية ترميني وأرميها
هيفـــاء مقبـــلة ، عجزاء مدبرةٌ ريّا العظام ، بلا عيب يرى فيها
مـــن الأوانـــس مكسال ، مبتلّة خَـــودٌ ، غذاها بلين العيش غاذيها

يقـــول معـــلِّقـــاً عـــلى بلاغـــة الحـــذف في هذه الأمثـــلة التي أوردناها " فتأمَّل الآن هذه الأبيت كلِّها ، واستثمرها واحداً واحداً ، وانظر إلى موقعها في نفسك ، وإلى ما تجده من اللطف والظرّف إذا أنت مررت بموضـــع الحـــذف منها ، ثم فليت النفس عما تجد ، وألطفت النظر فيما تحـــس به ، ثم تكلَّف أن ترد ما حذف الشاعر ، وأن تخرجه إلى لفظك ، وتوقعه في سمعك ، فإنك تعلم أن الذي قلتُ كما قلتُ ، وأن ربَّ حذف هو قلادة الجيد ، وقاعدة التجويد ، وإن أردت ما هو أصدقُ من ذلك شهادة وأدلُّ دلالـــة ، فانظـــر إلى قول عبدالله بن الزبير يذكر غريماً له قد ألحَّ عليه:

عرضت على زيدٍ ليأخذ بعض ما يحاولـــه قبل اعتراض الشواغل
فـــدبّ دبيـــب الـــبغل بألم ظهره وقـــال : تعلّم ، إنّني غير فاعل
تـــثاءب حتى قلتُ : داسع نفسه وأخـــرج أنيابـــاً له كالمعـــاولِ

الأصل : حتى قلت : " هو داسع نفسه "، أي حسبته من شدة التثاؤب ، ومما به من الجُهد ، يقذف نفسه من جوفه ، ويخرجها من صدره ، كما يدسع البعير جرَّته ، ثم إنك ترى نصية الكلام وهيئته تروم منك أن تنسى هذا المبتدأ ، وتباعده عن وهمك ، وتجتهد أن لا يدور في خلدك ، ولا يعرض لخاطرك وتراك كأنَّك تتوقاه توقي الشيء تكره مكانه، والثقيل تخشى هجومه[26].

كما نراه يقرر أن بناء المعاني والتَّعبير عنها قد يرد بذكر الأفعال المتعدية ، من غير التعرض لذكر المفعولين ، فيصير الفعل المتعدي كغير المتعدي مثلاً ،... أي لا نرى له مفعولاً ولا لفظاً ولا تقديراً. من ذلك قولهم : " فلان يعطي ويجزل ، ويقري ويضيف " و"فلان يحل ويعقد ، ويأمر وينهى " أي صار بحيث يكون منه حل وعقد ، وأمر ونهي وضر ونفع "[27].

كما نراه يتعرض لبارع الحذف الخفي ونادره ، ذلك الحذف الذي تدخله الصنعة الشعريَّة فيتفنَّن ويتنوَّع ؛ حين تطَّرحه وتتناساه ، وتدعه يلزم ضمير النفس . من ذلك قول طفيل الغنوي لبني جعفر بن كلاب :

جزى الله عنَّا جعفراً حين أزلفت ... بنا نعلنا في الواطئين فزلت
أبوا أن يملونا ، ولو أن أمنا ... تلاقى الذي لاقوه منا لملَّت
همُ خلطونا بالنفوس وألجأوا ... إلى حجرات أدفأت وأظلَّت[28]

قال عبدالقاهر : " فيها حذف مفعول مقصود في أربعة مواضع قوله : " لملَّت "، و" ألجأوا "، و" أدفأت " و" أظلَّت "، لأن الأصل : "لملَّتنا "، و" ألجأونا إلى حجرات أدفأتنا وأظلتنا "، إلا أن الحال كما ذكرتُ لك ، من أنه في حدِّ المتناسي ، حتى كأن لا قصد إلى مفعول ، وكأن الفعل قد أبهم أمره فلم يُقصد به قصدُ شيءٍ يقع عليه .. "[29].

أما ترى الآن وقد اتضحت سبل معرفة بناء النَّص الشعري عند شـيخ الـبلاغة ، أن موقف الشاعر تجاه استخدام طاقات اللغة وقدراتها يتَّخذ أهميَّةً بالغة كبيرة في سبل دراسة وظيفة لغته الشعرية ؟

وأن الموقـف المـتفحص لهذه النظرة من شأنه أن يدعم جهد الناقد في التعرَّف على الوظيفة المهيمنة في نتاج الشاعر ؟

وإذا كـان الـنص يمـثِّلُ أمـراً جديداً بالنِّسبة للقارىء ، فإن العمـليات المسـتمرة للنقد الأدبي تزيد من تعميق فهمنا للنص وإعادة تفسـيره وتشـكيله . لكن قراء النقد العربي لا يدرك كثير منهم أن النّقد تأويل . وهذا التاويل مناط عناية عبدالقاهر في " دلائل الإعجاز "، " وله فيه صفَحات مضيئة عميقة لم تلق حظها من التأمل والمراجعة "(30).

لقـد كان عبدالقاهر مشغولاً بالعلاقة بين اللغة والعالم ودراساته جاءت خلاصة للنظر العقلي والتَّصور المنطقي لحقائق الأشياء . ألا ترى أنـه كـان يقلِّب اللغة تقليباً مثمراً ؟ وأن جهوده في سبيل الوصول إلى معـرفة بـناء النص لازالت مثمرة في عصر كثر فيه استحداث نظريات استحدثها مخاض الفكر الحديث ؟!

إحالات وتعليقات

1) الطاهـر وعزيـز : مقدمة كتاب : المنهجيّة في الأدب والعلوم الغنسانية ، (تأليف جماعي)، دار توبقال ، ط الأولى ، 1986م ، ص 7 ، وانظر : إشكالية تأصيل المنهج في النقد الرِّوائي العربي " بحث في : علامات في النقد ، لعبدالعالي بوطيب ، ج 26 شعبان 1418 ديسمبر 1997م ، ص 68 .

2) عبدالمـلك مـرتاض فـي النقد ، النص الأدبي من أين وإلى أين ؟ ص 53 ، ومدخل في قراءة البنيوية ، علامات في النقد ، ج 29 ، ص 19 – 21 .

3) شكري محمد عياد : مدخل إلى علم الأسلوب ، دار العلوم للطباعة والنشر ، 1402هـ - 1982 م ، ص 67 ، وانظر : عبدالرحمن بن محمد القعود : " في الإبداع والتلقي - الشعر بخاصة " عالم الفكر ، مجلد 25 ، عدد 4 ، سنة 1997م ، ص 166 .

4) أسرار البلاغة ، قرأه وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر ، مطبعة المدني ، جدة ، 1412هـ - 1991م ، ص 22 . وتجدر الإشارة هنا إلى أن عبدالقاهر لم يكن أول من تنبه لفكرة النظم ، فقد سبقه إلى ذلك الجاحظ ، والباقلاني ، والقاضي عبدالجبار ، وإنما لعبدالقاهر بلورة الفكرة إلى نظرية متكاملة ، ولهذا تنسب له .

5) دلائل الإعجاز ، قرأه وعلق عليه ، أبو فهر ، محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجي ، الطبعة الثانية ، 1410هـ - 1989 ، ص 88 .

6) أسرار البلاغة ، ص 206 ، " والمطارف : جمع " مطرف " وهو رداء من القز فيه أعلام ، و"الطُرر " جمع " طرّة "، وهو أن يقطع للجارية من مقدم ناصيتها كالطرّة تحت التاج ، لا تبلغ حاجبيهما ، و" المثاقف " هو الذي يحسن المثاقفة بالسيف في الخصام والجلاد ، أي العمل به ، وانظر حاشيته رقم (21) من أسرار البلاغة ص 206 .

7) المرجع السابق .

8) دلائل الإعجاز ؛ ص

9) " البوطيقا (فن صياغة اللغة الشعرية)"، علامات في النّقد ، ج 28 ، صفر 1419هـ - يونية 1998م ، ص 279 .

10) المرجع السابق ، ص 279 - 280 ، وانظر : محمد مندور : في الميزان الجديد؛ ص 149 .

11) البوطيقا ؛ (فن صياغة اللغة الشعريّة)؛ ص 279 .

وانظر :

1. A. Richards, The Philosophy of Rhetoric, Oxford, New York, 1971, p. 89. and C.K. Ogden and I. A. Richards, The Meaning of Meaning, Harcourt, Brace & Co. New York, 1984, p. 158.

ولمزيد من التفصيل حول مفهوم الاستعارة عند عبدالقاهر الجرجاني ، انظر كمال أبو ديب ، في:

" Al Jourganii´s Classification of Isti ara with Special Reference To Aristotle´s Classification of Metaphor " in : Journal of Arabic Literature, Vol. 11, 1971, pp.

12) ابن جنّي ، أبو الفتح عثمان : الخصائص ج2 / 382 ، تحقيق محمد علي النجار ، الطبعة الثانية، دار المهدي ، للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان .

13) سيبويه : الكتاب ج34/1 ، تحقيق عبدالسلام محمد هارون ، ط. دار القلم ، القاهرة ، 1996م .

14) دلائل الإعجاز ، ص 108 . وانظر : أحمد محمد ويس " جماليات التقديم والتأخير في الدرس البلاغي "، علامات في النقد ، ج 29 ، جمادى الأولى 1419هـ - سبتمبر 1998م ، ص ص 279 - 294 .

15) دلائل الإعجاز ، ص 86 .

16) المرجع السابق .

17) جماليات التقديم والتأخير في الدرس البلاغي ، م. س. ص 289 .

18) انظر : عوض بن معيوض الجميعي : " التّضمين العروضي وأثره في بناء النّص الشعري " بحث في مجلة : علامات في النقد ، ج 30 ، شعبان 1419هـ – سبتمبر 1998م ، ص ص 229 – 268 .

19) في عبثيّة الرفض البنيوي ، انظر : عبدالملك مرتاض : " مدخل في قراءة البنيويّة " مجلة علامات في النقد ، المجلد السابع ، الجزء التاسع والعشرون ، جمادى الأولى ، 1419هـ – سبتمبر 1998م ، ص ص 7 – 36 .

20) النكت في إعجاز القرآن ص 70 .

21) غريب الحديث 272/2 .

22) الأمالي – المجلس الثاني والأربعون .

23) الخصائص : 360/2 .

24) دلائل الإعجاز ص 146 .

25) دلائل الإعجاز ، ص 148 – 150 .

26) دلائل الإعجاز ، ص 151 .

27) المرجع السابق ، ص 154 .

28) المرجع السابق ، ص 158 .

29) المرجع السابق ، ص 159 .

30) د. مصطفى ناصف ، النَّقد العربي : نحو نظريّة ثانية ، عالم المعرفة ، 255 ، ص 169 ، وانظر د. محمد محمد أبو موسى : مدخل إلى كتابي عبدالقاهر الجرجاين ، مكتبة وهبة ، ود. طه حسين : البيان العربي من الجاحظ إلى عبدالقاهر ، في مقدمة كتاب نقد النثر ، ود. حمادي صمود : في نظرية الأدب عند العرب ، النادي الأدبي الثقافي بجدة ، 64 .

* * *

الروابط بين الجمل في النص الشعري

صلاح الدين حسنين

1- بين دراسة الجملة ودراسة النص :

1:1 دراسة الجملة :

تتكون الجملة حسب المدارس اللغوية المعاصرة من بنيتين : بنية دلالية وبنية نحوية .

1:1:1 البنية الدلالية :

تعتمد دراسة البنية الدلالية على ما يسمى بالقضية . تتكون القضية من محمول وموضوع واحد أو أكثر . وينقسم الموضوع إلى موضوع أساسي وموضوع ملحق . يشترط في الموضوع الأساسي أن يكون منسجماً مع المحمول . يعتمد هذا الانسجام على محورين هما تحقيق المغزى الدلالي الذي يحدده المحمول لكل موضوع يلحق به ، ويطلق عليه مصطلح الدور الدلالي وتوافر السمات الدلالية المعجمية التي تقوم بالدور الدلالي الذي يتطلبه المحمول .

قد يعرض لهذه السمات الدلالية خرق ، فتستخدم وحدة معجمية ذات سمات دلالية تخالف السمات الدلالية التي يتطلبها الدور الدلالي . هنا يكون قد حدث ما يعكر صفو الانسجام . لذا يركز الدرس اللغوي على وسيلة إعادة الإنسجام إلى هذه الوحدة ، هذه الوسيلة هي المجاز بأنواعه المختلفة : التشبيه والاستعارة والكناية .

قد يعرض للقضية تغير آخر هو أنها قد تخالف قوتها الإنجازية، فنجد مثلاً أن الاستفهام يفيد الإنكار أو التعجب ونجد أن الأمر يفيد الدعاء . هنا تركز الدراسة على كيفية تحديد القوة الإنجازية التي يتطلبها المقام .

2:1:1 البنية النحوية :

تعـتمد دراسـة البنية النحوية على محورين اثنين : الأول هو كيفيـة صياغة الشكل النحوي النموذجي للقضية ، والثاني هو التغيرات التي قد تطرأ على الشكل النموذجي بالتقديم أو التأخير أو الحذف .

2:1:1أ صياغة الشكل النحو النموذجي :

تعتمد هذه الدراسة على عدد من القواعد ، هي :

(1) قـاعدة إسناد الوظائف النحوية الأساسية للموضوعات الأساسية ، وهي الفاعل والمفعول في الجملة الفعلية والمتبدأ والخبر في الجملة الاسمية وإسناد الوظائف النحوية للموضوعات غير الأساسية وهي المفعول المطلق والمفعول لأجله والمفعول معه والمفعول فيه والحال والتمييز والاستثناء .

(2) قـاعدة إسـناد الحالات النحوية للفاعل والمفعول من ناحية ولسائر المفاعيل من ناحية أخرى .

(3) قـاعدة إسـناد العلامـة الإعـرابية وهذا يعتمد على دور المصفاة الإعرابية .

(4) قـاعدة تحقيق سلامة البناء وتشمل التوافق في الشخص والجنس والعدد .

2:1:1ب: حصـر التغيرات التي تطرأ على الشكل النموذجي للجملة :

وتشمل هذه التغيرات التقديم والتأخير والحذف والزيادة . (Shi Lonsky, Clouse in Arabic, 15-16).

1: 2 دراسة النص :

تعتمد دراسة النص على محورين ، الأول فني والثاني تركيبي .

1:2:1 دراسة الجانب الفني للنص :

ترتكــز هــذه الدراســة على تحديد الوسائل التي يتبعها المبدع ليضفي على النص خصوصية معينة ، ويجعله ينتمي إلى صنف فني دون آخر كالشعر مثلاً أو القصة ... إلخ .

2:2:1 دراسة الجانب التركيبي للنص :

تركز هذه الدراسة على محورين هما :

المحور الأول : تحليل النص إلى الجمل التي يتكون منها .

المحــور الثاني : تحديد وسائل ربط هذه الجمل لتجعل منها نصاً متماسكاً ، (الأزهر ، الزناد ، نسيج النص) .

هــذه الــروابط نوعان ، نوع يحقق الانسجام بين جمل النص ، ونوع يحقق الأنساق بين جمله .

يعــتمد هذا البحث على نص شعري ، هو قصيدة " حاشية على الجــرح " للشاعر صالح الزهراني ، ويدرسها دراسة نصية ، فيبدأ أولاً بدراسة البنية الموسيقية للقصيدة ، ثم ينتقل إلى دراسة الجانب التركيبي للقصيدة ، ويركز على وسائل تحقيق الانسجام والاتساق في هذه القصيدة وهو ما أقصده بالربط .

2 – البنية الفنية لقصيدة حاشية على الجرح :

2: 1 البنية الفنية للقصيدة :

2: 1: 1 القصيدة والبيت :

يعتمد المقطع الموسيقي على دعامتين هما الوزن والقافية .

أ – الوزن : يعتمد الوزن على تفعيلة معينة تتكرر بمعدل معين ، يطلق على تكرار التفعيلة المعينة مصطلح الوزن .

ب – القافية : لكل تفعيلة نغمة معينة ، ويلاحظ أن النغمة حسب مكوناتها تعلو وتنخفض ، ويميل المقطع الموسيقي إلى أن تكون نغمته عالية في بدايته ، ثم ينزع هذا العلو إلى الانخفاض التدريجي حتى يصل إلى مرحلة السكون التام ، يشار إلى موضع هذا الانخفاض المؤذن بالسكون في نهاية البيت بمصطلح القافية ، وتمتاز القافية بأنها تلتزم عند النقطة المؤذنة بالسكون التام بصوت معين يتكرر في نهاية كل بيت من أبيات القصيدة ويطلق عليه حرف الروي .

جـ – الإيقاع : يميز الدارسون بين التفعيلة من حيث هي تركيب نموذجي، والتفعيلة من حيث الأداء ، فالتفعيلة من حيث هي نموذج تتكون من عدد من الصوامت والحركات أو من عدد من الأسباب والأوتاد ، أما التفعيلة من حيث الأداء فقد يطرأ عليها ما يدعو إلى تعديلها بحذف أحد مكوناتها ،وهنا يطرأ تغيير على النغمة ، فكثيراً ما تنخفض النغمة عندما يحذف أحد مكونات التفعيلة ، هذا التغير يكسب التفعيلة عذوبة موسيقية لأن الموسيقى العذبة تتحقق بنغمات تتفاوت بين الارتفاع والانخفاض .

2: 2 نص القصيدة :

2: 2: 1 يمكن تقسيم القصيدة التي معنا إلى ثلاثة أقسام ، ونص القصيدة في ضوء هذا التقسيم هو كالآتي :

أ –

1 – طُموحُ أهلِ المجدِ لا ينتهي   فهل لكم صوبَ العُلا مَطْمَحُ
2 – لكم مع الماضي دَمٌ مُعرِقٌ   وأحرفُ بيضاً لا تُمْسَحُ

ب -

3- وفــارسُ رِجْـلاهُ في خَفقِها	روائـــعُ الأَنْغَـــام تُســـتملَحُ
4 - ما اهتزَّ حبلُ السَّرْج من تحته	ولا عَرَفْـــنا مُهْـــرَةً يُجمـــحُ
5- فــتوحه لُغْــزٌ ، وصَــوْلاتُه	حصْــنٌ مــن الأســرار لا يُفتَحُ
6 - محجَّــلٌ مثلُ صَبَاحِ الهوَى	مُغَـــرَّرٌ مُسْـــتوْفِزٌ مُفْضّـــحٌ

جـ -

7 - فكيــف تخبُو النارُ في زَنْده	وزَنْــــدُه نَــــزَّاعَةٌ تَقْـــدَحُ
8 - يــا ســيدي أكبَرتَنَا جَاهِلاً	أسْــرَارَنا ، أسْــرارُنا تَفْضَــحُ
9 - نغلي بما يَجْرِي لنا ، ما لنا	ذَنْـــبٌ ، بمـــا في عُمّقنَا نَنْضَحُ
10 - يا سيدي ، مُرٌّ صريح الهوى	إن الهـــوى مـــن طـــبعه يجرحُ
11 - اليـــوم بـــاتت أنهـــا لُعْبَةٌ	أبطالُهـــا يمشـــون مـــا فَـــتَّحُوا
12 - فليسقط الأبطالُ في عَرْضِهم	وليســـقط الجمهـــورُ والمسرحُ

د -

13 - رَمَادنـــا - يا سيدي - خَامِدٌ	لكـــنَّ فيـــه جمـــرةٌ تَذْبَـــحُ
14 - يكــبو كريمُ الخيل ، لا ينثني	عـــن غايـــةٍ مـــن أجلها يَضْبَحُ
15 - الفـــارسُ المِقدَامُ قد يُبْتَلَى	وَزَلَّـــةُ الأبطـــالِ لا تقْـــدَحُ
16 - إذا استطاب البَذل كفُّ امرىء	فكـــلٌ بـــندٍ عـــنده يســـمحُ

الوزن :

تخضـــع القصيدة لوزن السريع . وتفعيلات هذا الوزن ست هي مستفعلن مستفعلن مفعولات مستفعلن مستفعلين مفعولاتٌ ، ونغمات هذا الوزن منخفضة كلها ولكنها تعلو في العروض والضرب بسبب مفعولات. ولا تتحقق العذوبة الموسـيقية من تكرار تفعيـلات الوزن ولكنها تتحقق بالـــتغييرات التي يدخلها الشاعر على هذه التفعيلات مستخدماً الزحافات

والعــلل . وفي القصيدة التي معنا نوّع الشاعر من تفعيلاته باستخدامات الــزحافات والعــلل . استخدم الشاعر من الزحافات الخبن والطي ، وفي الخــبن يحــذف الثاني الساكن من مستفعلن فيصبح متفعلن ، وفي الطي يحــذف الــرابع الساكن من مستفعلن فيصبح مستعلن ، أما في مفعولات فالشــاعر استخدم زحافاً هو الطي ، واستخدم علة هي الكسف ، وتعني حــذف آخــر الوتــد المفروق ، هذا يعني أن الشاعر أجرى حذفين على مفعــولات هما حذف الرابع الساكن وحذف آخر الوتد المفروق ، أي أنه حذف الواو الساكنة وحذف التاء المتحركة ، ومن ثم أصبح ما تبقى من التفعيــلة مفعــولات حرف متحرك فحرف ساكن فحرف متحرك ثم حرف مــتحرك فساكن ، أي أن هذه التفعيلة أصبحت تتكون من سبب خفيف + وتد مجموع ، أي أن هذه التفعيلة ستصبح فاعلن .

الجدول الآتي يوضح الزحاف والعلل في القصيدة :

البيت	الشطر الأول			الشطر الثاني		
	الحشو		العروض	الحشو		الضرب
	مستفعلن	مستفعلن	مفعولات	مستفعلن	مستفعلن	مفعولات
1	خبن	....	طي وكسف	خبن	....	طي وكسف
2	خبن	....	طي وكسف	خبن	....	طي وكسف
3	خبن	....	طي وكسف	خبن	....	طي وكسف
4	مستفعلن	مستفعلن	طي وكسف	خبن	....	طي وكسف
5	خبن	....	طي وكسف	خبن	....	طي وكسف
6	خبن	طي	طي وكسف	خبن	....	طي وكسف
7	خبن	مستفعلن	طي وكسف	خبن	....	طي وكسف
8	مستفعلن	مستفعلن	طي وكسف	مستفعلن	مستفعلن	طي وكسف
9	مستفعلن	مستفعلن	طي وكسف	مستفعلن	مستفعلن	طي وكسف
10	مستفعلن	مستفعلن	طي وكسف	مستفعلن	مستفعلن	طي وكسف

11	مستفعلن	مستفعلن	طي وكسف	مستفعلن	مستفعلن	طي وكسف
12	مستفعلن	مستفعلن	طي وكسف	مستفعلن	مستفعلن	طي وكسف
13	خبن	مستفعلن	طي وكسف	مستفعلن	مستفعلن	طي وكسف
14	مستفعلن	مستفعلن	طي وكسف	مستفعلن	مستفعلن	طي وكسف
15	مستفعلن	مستفعلن	طي وكسف	خبن	مستفعلن	طي وكسف
16	خبن	مستفعلن	طي وكسف	خبن	خبن	طي وكسف

ملحوظات :

1) في الأبيات من 1-3 طرأ على صدر البيت وعجزه تغييران : خبن في التفعيلة الأولى وطي وكسف في العروض والضرب .

2) في البيت 4 طرأ تغيير بالطي والكسف في العروض أما في عجز البيت فطرأ تغييران الأول في التفعيلة الأولى وهو تغيير بالخبن والثاني وهو تغيير بالطي والكسف في الضرب .

3) في البيت 5 طرأ تغييران في صدر البيت ، الأول بالخبن في التفعيلة الأولى من الحشو والثاني بالطي والكسف في العروض . وفي عجز البيت طرأ تغيير واحد هو بالطي والكسف في الضرب .

4) في البيت 6 طرأت ثلاثة تغييرات ، في الشطر الأول ، تغييران في الحشو، الأول بالخبن في التفعيلة الأولى والثاني بالطي في التفعيلة الثانية . والثالث بالطي والكسف في العروض وفي الشطر الثاني طرأ تغيران الأول بالخبن في التفعيلة الأولى من الحشو والثاني بالطي والكسف في الضرب .

5) في البيت 7 طرأ تغييران في الشطر الأول ، الأول بالخبن في التفعيلة الأولى من الحشو والثاني بالطي والكسف في العروض . وفي الشطر الثاني طرأ تغييران الأول بالخبن في التفعيلة الأولى من الحشو والثاني بالطي والكسف في الضرب .

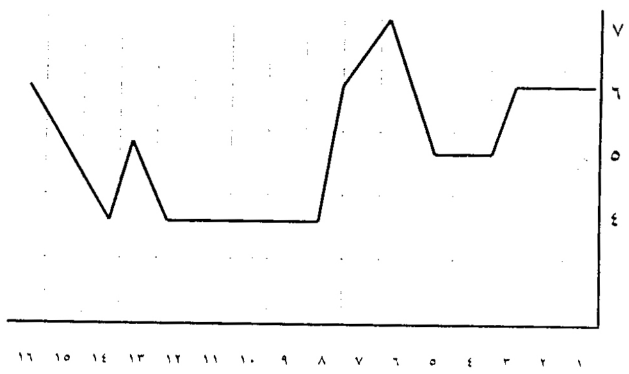
6) من 8-12 طرأ تغير في العروض بالطي والكسف وفي الضرب بالطي والكسف .

7) فـــي 13 طـــرأ تغير بالخبن في التفعيلة الأولى من الحشو في صدر الـــبيت وتغير بالطي والكسف في عروضه ، أما في عجز البيت فطرأ تغير بالطي والكسف في الضرب .

8) في 14-15 طرأ تغير بالطي والكسف في العروض وتغير آخر بالطي والكسف في الضرب.

9) فـــي 16 طرأ تغير بالخبن في التفعيلة الأولى من الحشو وطرأ تغير آخـــر بـــالطي والكسف في العروض وطرأ نفس التغييرين في عجز البيت .

والرســـم الآتـــي يوضـــح أثـــر هذه التغييرات في موسيقى هذه القصيدة .



ملحوظات :

1) بـــدأت القصـــيدة بـــنغمات منخفضة إذ أن الإيقاع في الأبيات الثلاثة يـــنخفض عن الوزن النموذجي بمقدار ست وحدات ثم ارتفعت النغمة

فـــي البيتين الرابع والخامس وذلك لأن الوحدات أصبحت خمساً بدلاً مـــن ست وفي البيت السادس انخفضت النغمات إلى أقصى حد حيث أصبحت الوحدات المحذوفة سبعاً .

2) فـــي الـــبيت السابع عادت النغمة إلى مستواها الذي كانت عليه في بدايـــة القصيدة ثم ارتفعت في الأبيات 8-12 حيث وصلت الوحدات المحذوفـــة إلى أربـــع وحـــدات وهـــذه الأبيات تمثل أعلى نغمة في القصـــيدة . ويلاحظ أن القصيدة في هذه الأبيات تحولت إلى تصوير الوضـــع العـــربي الحالي ، فالشاعر هنا يصرخ مما آل إليه الوضع العربي ، فالعرب مضطربون من هذا الوضع والصراحة بهذا الوضع مرة وترجع مرارة هذه الصراحة إلى لعبة كشفت وكشف أبطالها .

3) فـــي الأبيات 13-16 تعود النغمة إلى الانخفاض عن المعدل السابق ، فهـــي تـــتراوح بين خمس وحدات وست وحدات محذوفة ، ذلك أن الشـــاعر فـــي هذه الأبيات يرى أن في العالم العربي ما يلوح به في الأفق من علامات توحي بأن العرب سيعودون إلى ما كانوا عليه من مجد وعزة .

2: 2: 2 القافية :

القافيـــة عند الخليل هي من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبله الساكن . ومثالها قول لبيد :

عفت الديار محلها ، فَمُقامُها

فالقافية من فتحة القاف إلى آخر البيت .

وقال ابن كيسان : القافية كل شيء لزمت إعادته في آخر البيت. يســـتنتج مما سبق أن القافية تعنى مجموعات الأصوات التي تتماثل في

آخر كل بيت من أبيات القصيدة ، هذه الأصوات تشمل الصوامت والحركات ، ويمكن تقسيم هذه الأصوات المتجانسة إلى قسمين ، قسم يقع في آخر البيت وسأطلق عليه القافية الخارجية ، وقسم يقع قبل آخر البيت وسأطلق عليه القافية الداخلية ، وفي كل قسم من أقسام القافية نجد أن الصوت قد يكون صامتاً وقد يكون حركة . وفيما يلي إيضاح ذلك.

القافية الخارجية : أقصد بالقافية الخارجية العناصر الصوتية التي تقع في آخر كل بيت ، وتتكرر في كل أبيات القصيدة ، هذه العناصر قد تكون صوامت أو حركات .

الصوامت : يطلق على الصامت الذي يقع في آخر البيت ، ويتكرر في كل أبيات القصيدة حرف الروي . وحرف الروي في القصيدة التي معنا هو حرف الحاء .

الحركات : قد يكون حرف الروي متبوعاً بحركة ، وتسمى القافية عندئذ بالقافية المطلقة ، وقد يكون غير متبوع بحركة ، فتسمى القافية بالقافية المقيدة .

في القصيدة التي معنا نجد أن حرف الروي متبوع بالضمة القصيرة ، هذا يعني أن القافية في القصيدة مطلقة ، ويلاحظ أنه في البيت رقم (11) أشيعت الضمة فنتجت ضمة طويلة ، هذا هو الوصل (صابر عبدالدايم ، موسيقى الشعر العربي / 168) .

القافية الداخلية : أقصد بها العناصر الصوتية التي تقع قبل حرف الروي ، ويلاحظ أنه في القافية المقيدة قد يقع الصامت قبل حرف الروي متبوعاً بحركة أو غير متبوع بحركة ، أما في القافية المطلقة فيقع الصامت مصحوباً بحركة .

وفي القصيدة التي معنا تراوحت الحروف التي قبل حرف الروي بين : س- ص- ت- د- ض- ل.م.ر.ب. أما الحركة التي تلت هذه الحروف فكانت الفتحة القصيرة وجاءت كسرة في البيت السادس .

3 – البنية التركيبية للنص الشعري :

سبق أن أوضحت أن دراسة تركيب النص تعتمد على محورين : تحليل النص إلى الجمل التي يتكون منها ، وتحديد وسائل ربط هذه الجمل ، وأنها تشمل وسائل تؤدي إلى انسجام النص ووسائل أخرى تؤدي إلى اتساق النص .

3: 1 تحليل النص إلى الجمل التي يتكون منها :

الفقرة أ :

1 – طموح أهل المجد لا ينتهي .

2 – فهل لكم صوب العلا مطمح .

3 – لكم مع الماضي دم معرق وأحرف بيضاء لا تمسح .

الفقرة ب :

4 – وفارس رجلاه في خفقها روائع الأنغام تستملح .

5 – ما اهتز حبل السرج من تحته .

6 – ولا عرفنا مهره يجمح .

7 – فتوحه لغز .

8 – وصولاته حصن من الأسرار لا يفتح .

9 – محجل مثل صباح الهوى ، مغرر مستوفز مفصح .

الفقرة جـ :

10 – فكيف تخبو النار في زنده وزنده نزاعة تقدح .

11 – يا سيدي .

12 – أكبرتنا جاهلاً أسرارناً .

13 – نغلي بما يجري لنا .

14 – ما لنا ذنب .

15 – بما في عمقنا ننضح .

16 – يا سيدي .

17 – مر صريح الهوى .

18 – إن الهوى من طبعه يجرح .

19 – اليوم بانت أنها لعبة .

20 – أبطالها يمشون ما فتحوا .

21 – فليسقط الأبطال في عرضهم .

22 – وليسقط الجمهور والمسرح .

الفقرة د :

23 – يا سيدي .

24 – رمادنا خامد .

25 – لكن فيه جمرة تذبح .

26 – يكبو كريم الخيل .

27 – لا ينثني عن غاية من أجلها يضبح .

28 – والفارس المقدام لا يبتلي .

29 – وزلة الأبطال لا تقدح .

30 – إذا استطاب البذل كف امرىء .

31 – فكل بند عنده يسمح .

3: 2 البـــنية الدلاليـــة للنص : تهتم البنية الدلالية للنص بموضوع النص والانسجام في قضايا النص .

إن موضوع النص يعني أن له معنى نواة يتحدث عنه ، وينبىء هذا المعنى عن انسجام البنية الدلالية لقضايا هذا النص . ويتكون النص عـــادة من عدد من الأقسام يشرح كل قسم منها جانباً من جوانب المعنى الـــنواة للـــنص والذي يحقق الانسجام النصي هو وجود جمل رابطة في بداية كل قسم تربط القسم التالي بالقسم السابق . (جينيت / 38–40) .

ســـأتناول فيمـــا يـــلي تحديد موضوع النص للقصيدة التي معنا وتحديـــد أقســـام هذه القصيدة ثم أنتقل بعد ذلك إلى دراسة الانسجام في قضايا النص .

3: 2: 1 موضـــوع النص الذي معنا هو الجرح العربي . وجاء الحديث عن هذا الموضوع في ثلاثة أقسام هي :

أ – القســـم الأول : تحـــدث هـــذا القسم عن أمجاد العرب . واختار الشاعر الحديث عن هذه الأمجاد رمزاً هو الفارس العربي ، فتحدث عـــن سماته بأنها تشمل الإقدام والشجاعة والثبات والثقة في النفس والســـيطرة عـــلى الأمـــور ، وقد رمز إليها بالمهر . ثم تحدث عن مـــنجزات هـــذا الفـــارس ومـــنها الفتوحات العظيمة . لذا حقق هذا الفارس شهرة عظيمة .

ب – القســـم الثاني : بدأ الشــاعر هذا القســم بجملة رابطة تسهل الانـــتقال من القسم الأول إلى القسم الثاني ، تعجب الشاعر في هذه الجمــلة ممَّــا آل إليه الوضع العربي المعاصر فتساءل قائلاً : كيف يخــبو الزند المشتعل لهذا الفارس ؟ وقال الشاعر في هذا القسم إن هــذا الجــرح يكمــن فــي أعماقنا وأننا مضطربون بسببه ، ولكن الاعــتراف بهــذا الواقع أمر مر. يعود هذا الجرح إلى لعبة تمارس عــلى المسرح ويؤديها أبطالها ويصفق لها جمهورها . وفي القسم الثالث بدأه الشاعر بجملة رابطة أوضح فيها أن النار الخامدة تحوي بيــن رمادها جمرة تشتعل مؤذنة بعودة الأمجاد العربية قريباً ، لذا يقــول الشــاعر في هذا القسم إن الخيل الكريم يكبو ولكنه لا ينحني والفارس المقدام يواجه زلة ولكنه لا يخضع.

3: 2: 2 الانســجام بين الوحدات المعجمية التي تكون متواليات القضايا في النص .

يعــتمد تكوين القضية على التوافق بين الوحدات المعجمية التي تكــون القضــية وعلى تعبير القضية عن قوة إنجازية تناسب مكوناتها . ولكن النصوص الفنية تمتاز بكسر هذه القواعد . يقول حامد الربيعي إن هذا الانكسار هو الذي يميز اللغة الفنية عن اللغة العادية ، فهذا الانكسار هــو الذي يثير التأثير والإثارة في نفس المتلقي ويجعل المعنى يصل إلى قلــبه في أحسن صورة من اللفظ . (حامد الربيعي ، مقاييس البلاغة بين الأدباء والعلماء ، 97-69).

يفســر الدارسون الانكسار أو الخرق في الوحدات المعجمية في ضــوء المجــاز ويفسرون عدم التوافق بين الضمير ومرجعه بالالتفات ويفســرون الانكسار في القوة الإنجازية التي تتلاءم مع مكونات القضية بإسناد قوة إنجازية تلائم المقام . (التوليد الدلالي ، محمد غاليم).

3: 2: 2: 1 **المجـــاز** : يستخدم النص الذي معنا أنواع المجاز المختــلفة : التشــبيه والاســتعارة والكناية ، واستفاد الشاعر من هذه الأنواع المختلفة في رسم لوحة فنية صور بها ما يريد التعبير عنه .

التشبيه في النص :

فــتوحه لغــز ، يقصـــد الشاعر بذلك أن فتوحات الفارس القديم يصعب تفسيرها كما يصعب تفسير اللغز ، وهذا تشبيه بليغ .

- صولاته حصن : أي أن صولاته قوية كقوة الحصن ، وهذا تشبيه بليغ أيضاً .
- وفارس رجلاه في خفقها روائع الأنغام تستملح : أي أن لتحرك رجلي هذا الفارس أصوات عذبة تشبه الأنغام الحلوة ، وهذا تشبيه بليغ .
- محجل مثل صباح الهوى : المحجل من الدواب ما كان البياض منه في موضـــع الخلاخيل وفوق ذلك . أي أن الفارس له علامات بارزة تشبه العلامات البارزة للصباح عند المحبين ، فكما أن للصباح عند المحبين علامـــة بارزة تدل على الصفاء فإن تحجيل هذا الفارس علامة بارزة على شهرته .

ب – الاستعارة في النص :

- لكـــم مـــع الماضـــي : والأصل لكم في الماضي . فنقل الشاعر معنى الظـــرف مـــع مـــن المصـــاحبة إلى معنى حرف الجر / في / ، وهذه استعارة ناتجة عن تضمين الظرف معنى حرف جر .
- نغلي بما يجري لنا : شبه الشاعر اضطراب النفس بغليان الماء وهذه اســـتعارة تشخيصية ناتجة عن اقتران كلمة تشير إلى خاصية بشرية بكلمة تشير إلى شيء مجرد .

- محجل : شبه الشاعر الفارس بالفرس الذي يحيط بلونه الأحمر بياض وهـذه اسـتعارة تشخيصـية ناتجة عن اقتران الكلمة التي تشير إلى الحيوان بالكلمة التي تشير إلى الإنسان .
- جمـرة تذبـح : شبه الشاعر الجمرة المشتعلة وسط الرماد الخامد ، بالإنسـان الذي يذبح حيواناً وهذه استعارة تجسيدية ناتجة عن اقتران كلمة تدل على جماد بكلمة تدل على إنسان .

جـ - الكناية عن النص :

- لكـم مع الماضي دمٌ معرق : كناية عن أصالة الإقدام والشجاعة عند العرب .
- وأحـرف بيضـاء لا تمسح : كناية عن سجل العرب الناصع الممتلىء بالمفاخر التي لا تنسى .
- رجلاه في خفقها روائع الأنغام تستملح : كناية عن الثقة بالنفس .
- ما اهتز حبل السرج من تحته كناية عن الثبات .
- صباح الهوى كناية عن صباح معين يميز الهوى وصاحبه .
- صريح الهوى كناية عن المكاشفة من جانب المحبين .
- فكيف تخبو النار في زنده : كناية عن التعجب من فقدان روح الإقدام .
- وزنده نزاعة تقدح : كناية عن تأصيل الإقدام عند العرب .
- إن الهوى من طبعه يجرح : كناية عن قسوة المكاشفة بالحقائق .
- اليـوم بـانت أنها لعبة كناية عن الخيانة ، أبطالها يمشون ما فتحوا كناية عن الخونة .

3: 2: 2: 2 القضـايا الـتي تفيـد قـوة إنجازية تخالف القوة الإنجازية الموافقة لمكوناتها :

أمثلة لهذه القضايا :

- فهـل لكـم صوب العلا مطمح ؟ هذه جملة استفهامية تتصدرها الأداة هل. وتدخل هل على الجملة الفعلية ويطلب بها التصديق ويجاب عنها بـنعم أو بلا . وفي المثال الذي معنا دخلت هل على جملة اسمية ولا تفيـد الاستفهام إنما تفيد أن الشاعر يجزم بأن للعرب طموحات وينكر غير ذلك .
- فكيـف تخـبو النار في زنده ، وزنده نزاعةً تقدح ؟ تبدأ هذه الجملة باسـم اسـتفهام هو كيف ، ومع ذلك تفيد الجملة التعجب من خفوت النار في عوده المتوهج دائماً .

فليسـقط الأبطـال في عرضهم وليسـقط الجمهـور والمسرح

الفعـل فـي هـاتين الجملـتين فعل أمر ولكنه يفيد الدعاء في الجملتين .

3: 2: 2: 3 الالتفات :

1 – طموح أهل المجد لا ينتهي

2 – فهل لكم صوب العلا مطمح ؟

هـنا لم يستخدم الشاعر في جـ2 ضميراً يعود على أهل المجد وهو ضمير الغائب ولكنه عدل عنه إلى ضمير المخاطب .

4 – البنية التركيبية للنص

تعـتمد الدراسـة النصية على الأنساق لدراسة البنية التركيبية للنص . ويقصد بالأنساق الربط بين جمل النص . يقوم الربط على أربعة

أسس هي : الربط بأداة من أدوات العطف والربط بوسيلة منطقية والربط باستخدام الضمير العائد والربط بين متواليات أحداث : (زمن النص).

4: 1 الربط بأداة من أدوات العطف :

4: 1: 1 الربط بالواو : الواو التي تربط بين جملتين هي واو الاستئناف ويقال لها واو الابتداء ، وهي الواو التي يكون بعدها جملة غير متعلقة بما قبلها ، في المعنى ولا مشاركة لها في الإعراب . (الجني الداني / 163)، ويشترط للربط بالواو وجود جامع بين الجملتين، يعني وجود جهة جامعة تصل الجملة الثانية بالأولى ، ويقصد بالجامع ما يلي:

اتحاد المسند إليه أو المسند أو القيد في الجملتين .

قال الشاعر :

يتقي أناس ويشقي آخرون بهم ويُسعد الله أقواماً بأقوام

هنا نلاحظ الاتحاد بين المسند إليه أناس وآخرون ، واتحاد بين القيد وهو بهم وبأقوام .

2 – التضاد بين المسند إليه أو المسند أو القيد في الجملتين : نحو محمد يُعطي ويمنع .

3 – شبه التضاد بين الجملتين نحو قوله تعالى : ﴿ أفلا ينظرون إلى الإبل كيف خُلِقَتْ ، وإلى السماء كيف رفعت ، وإلى الجبال كيف نُصبت، وإلى الأرض كيف سُطِحَتْ ﴾. (الغاشية ، 17-20). وهذا هو ما يقصده البلاغيون بشبه التماثل .

4 – أن يكون بين الجملتين تناسب ، وهو أن يكون بين الجملتين رابطة تجمع بينهما ، كأن يكون المسند إليه في الأولى له تعلق بالمسند

في الثانية ، وكأن يكون المسند في الأولى مماثلاً للمسند إليه في الثانية أو مضاداً له .

قال الشاعر :

يُشَمِّرُ للجِّ عن ساقه وَيَغْمُرهُ الموجُ في الساحل

قال تعالى : ﴿ فليضحكوا قليلاً وليبكوا كثيراً ﴾.

قال تعالى : ﴿ إن الأبرار لفي نعيم وإن الفُجَّار لفي جحيم ﴾.

وقد وصف الخطيب هذا النوع من الربط بأنه يرجع إلى التوسط بين كمال الانقطاع وكمال الاتصال . (عبدالمتعال الصعيدي ، بغية الإيضاح ، 2/73-74).

5 – دفع إيهام خلاف المقصود ، ويحدث هذا الرط بين جملتين تختلفان خبراً وإنشاء ، وحقهما عدم استخدام الواو نحو قول أحد البلغاء:

لا ، وأيدك الله . (عبدالمتعال الصعيدي ، 73).

وفي النص الذي معنا جاءت الواو للربط بين أزواج الجمل الآتية :

أ – الربط بين جـ3 ، جـ4 .

جـ 3 لكم مع الماضي دمُ معرق وأحرفٌ بيضاءُ لا تمسحُ

جـ 4 وفارسٌ رجلاه في خفقها روائع الأنغام تستملح

يلاحظ أن المسند إليه في جـ 4 وهو فارس له تعلق بالمسند في جـ 3 ، وهو لكم .

ب – الربط بين جـ 5 ، جـ 6 :

جـ 5 ما اهتز حبل السَّرْج من تحته

جـ 6 ولا عرفنا مهره يجمح

يلاحظ أن الذي برر العطف بالواو بين الجملتين هو أن المفعول به في جـ 5 مهره له تعلق بـ حبل السرج في جـ 6 .

جـ - الربط بين جـ 7 ، جـ 8 :

جـ 7 فتوحه لغزٌ

جـ 8 وصولاته حصن من الأسرار لا يفتح .

يلاحـظ وجـود علاقة بين الحصن الذي يرمز إلى القوة واللغز الذي يرمز هو الآخر إلى النجاح في تحقيق الانتصارات ولا شك أن هذا رمز للقوة فالمناسبة إذن بين المسند في الجملتين .

د - الربط بين جـ 21 ، جـ 22 :

جـ 21 فليسقط الأبطال في عرضهم

جـ 22 وليسقط الجمهور والمسرح

يلاحظ هنا وجود اتحاد بين المسند في الجملتين .

هـ - الربط بين جـ 27 ، وجـ 28 :

27 : يكبو كريم الخيال لا ينثني

عن غاية من أجلها يضبح

28: والفارس المقدام قد يُبْتلى

يلاحـظ وجود تضاد بين المسند إليه في جـ27 ، والمسند إليه في جـ 28 أي بين كريم الخيل والفارس .

و - الربط بين جـ 28 ، جـ 29 :

28: والفارس المقدام قد يُبْتلى

29: وزلة الأبطالِ لا تقدح

يلاحـــظ وجود تعلق بين المسند إليه في جـــ 28 ، وهو الفارس المقدام وبين القيد في جـــ 29 ، وهو الأبطال .

4:1 :2 الربط بالفاء :

الفاء التي تربط بين الجملتين هي فاء الاستئناف : يقول المرادي إن فاء الاستئناف لا تشرك بين الجملتين وهي حرف ابتداء نحو قام زيد، فهـــل قمت ، وقام زيد فعمرو قائم . ثم يستطرد ويقول إن هذه الفاء عند الـــتحقيق هـــي الفـــاء العاطفة للجمل لقصد الربط بينها وتفيد التعقيب . (الجني الداني ، 61 ، 76).

وفـــي الـــنص الـــذي معنا جاءت الفاء لتربط بين أزواج الجمل الآتية:

أ – جـــ 1 وجـــ 2 :

جـــ1 : طموحُ أهل المجد لا ينتهي .

جـــ2 : فهل لكم صوب العلا مطمحُ .

لقد لاحظنا من أمثلة المرادي أن الفاء تربط بين جملتين إحداهما خـــبرية والأخـــرى إنشائية وهذا ما نلاحظه في هاتين الجملتين ، وتفيد الفـــاء التعقيب لأن الشاعر جعل طموح العرب للمجد يلي مباشرة طموح أهل المجد ولا فاصل بينهما .

جـــ 9 : محجل مثل صبـــاح الهوى مغرر مستوفز مفصح

جـــ 10: فكيف تخبو النار في زنده وزنـــده نزاعة تقـــدح

نلاحـــظ أن الفاء هنا جاءت للربط بين هاتين الجملتين وإحداهما خـــبرية والأخـــرى إنشائية . وتفيد التعقيب بين شجاعة الفارس العربي

وإقدامه وبين التعجب من خفوت النار في زنده . حقيقة هناك فترة زمنية كبيرة تفصل بين فترة إقدام الفارس العربي وفترة خفوت هذا الإقدام ولكن الشاعر جعل هاتين الفترتين كما لو كانتا متعاقبتين وهذا من بلاغة التعبير .

جـ – الربط بين جـ 20 ، جـ 21 :

جـ20 : أبطالها يمشون ما فتحوا

جـ21 : فكل بند عنده يسمح

هذه هي الفاء الواقعة في جملة جواب الشرط وجاءت لتربط بين هذه الجملة وجملة الشرط . ويطلق عليها المرادي مصطلح الفاء الجوابية وتلازمها السببية ولا تفيد الترتيب . (الجني الداني ، 69).

4: 1: 3 الربط بـ " لكن " :

لكن حرف يفيد الاستدراك ، أي أنه ينسب لما بعده حكماً مخالفاً لحكم ما قبله ، ولذلك لابد أن يتقدمها كلام مناقض لما بعدها ، نحو : ما هذا ساكناً لكنه متحرك ، أو ضد له نحو : ما هذا أبيض لكن أسود . (المغني ، 383).

وفي القصيدة التي معنا نجد أن لكن تفيد الاستدراك وأن ما قبلها يناقض ما بعدها نحو :

رمادنا – يا سيدي – خامد   لكن فيه جمرة تذبح

4: 2 الربط بوسيلة منطقية :

ناقش البلاغيون فكرة الربط بوسيلة منطقية تحت عنوان

الفصل ، وأوضحوا أن للفصل ناحيتين ، الأولى تكون فيها الجملة الثانية منقطعة عن الأولى ، والثانية تكون فيها الجملة الثانية مستأنفة للأولى.

4: 2: 1 الجملة المنقطعة عن الأولى :

تكون الجملة منقطعة عما قبلها فيما يلي :

أ – إذا اختلفت عنها خبراً ونشاءً لفظاً ومعنى ، نحو قولهم : لا تَـدْنُ من الأسد ، يأكُلُك ، وهل تصلح لي كذا ، أدفع لك الأجرة ، بالرفع فيهما ، أو معنى لا لفظاً ، كقولك : مات فلان ، رحمه الله . أو إذا اتفقت الجملتان خبراً وإنشاءً ، ولكن لا يكون بينهما جامع .

وفـي القصـيدة الـتي معنا نجد أن الجمل المنقطعة عما قبلها لاختلاف الجملتين خبراً وإنشاءً تشمل ما يلي :

أ – بين جـ2 وجـ3 :

جـ2 : فهل لكم صوب العلا مطمح .

جـ3 : لكم مع الماضي دم معرق   وأحرف بيضاء لا تمسح

يلاحظ أن الجملة 2 إنشائية وجـ3 خبرية .

ب – بين جـ22 ، جـ23 :

جـ22 : وليسقط الجمهور والمسرح

جـ23 : رمادنا – يا سيدي – خامدُ

يلاحظ أن جـ22 إنشائية . وجـ 23 خبرية .

ونجد أن الجملتين متفقتان خبراً أو إنشاءً ولكن لا يكون بينهما جامع ومن أمثلتها :

أ – جـ4 وجـ5 .

جـ4 : وفارس رجلاه في خفقها روائع الأنغام تستملح

جـ5 : ما اهتز حبل السرج من تحته

يلاحظ هنا عدم وجود جامع بين الجملتين ، وقد أوضحنا أن الجامع يتمثل في اتحاد المسند إليه أو المسند ، أو تضاد أحدهما أو شبه تضاد أحدهما . وهنا لا يتوفر شيء من ذلك .

ب – جـ10 وجـ11 :

جـ10 : فكيف تخبو النار في زنده وزنده نزاعةٌ تقدح

جـ11 : يا سيدي ....

ويلاحظ هنا أن جـ10 جملة انتقالية تساعد على الانتقال من الفقرة ب إلى جـ . أما الجملة (11) فهي تبدأ فقرة جديدة تتحدث عن الجرح العربي . لذا لا نلاحظ وجود جهة جامعة بين الجملتين .

جـ – جـ24 ، جـ25 :

جـ24 : رمادنا يا سيدي خامد لكن فيه جمرةً تذبح

جـ25 : يكبوكريم الخيل لا ينثني عن غاية من أجلها يضبحُ

يلاحظ أن جـ24 جملة انتقالية وجـ25 جملة تبدأ الفقرة د وهي تتحدث عن الأمل في عودة العرب إلى وضع يشبه وضعهم السابق ويتجاوزون فيه هذا الجرح .

ب – تكون الجملة بمثابة المنقطعة مما قبلها إذا كان العطف عليها موهماً لعطفها على غيرها . مثال ذلك قول الشاعر :

وتظن سلمى أنني أبغي بها بدلاً ، أراها في الضلال تهيم

فالشـــاعر لـــم يعطـــف جملة " أراها ... " على تظن لئلا يتوهم السـامع أنــه معطــوف عــلى أبغـــي لقــربه منه مع أنه ليس بمراد . (الصعيدي، 2/67-68).

وفي القصيدة التي معنا نجـد أن الجملة التي بمثابة المنقطعة ما يلي :

13-14-15 :

جـ13 : تغلي بما يجري لنا .

جـ14 : ما لنا ذنب .

جـ15 : بما في عمقنا ننضح .

يلاحــظ أن جـــ15 بمثابة المنقطعة لذا لم تسبق بالواو حتى لا يظن السـامع أنها معطوفة على جـ14 ، في حين أنها مرتبطة بالجملة (13).

4: 2: 2 الجملة المستأنفة للأولى :

الجمــلة المســتأنفة تبين جملة سابقة بأن تكون توكيدها لها أو بدلاً أو عطف أو تفسر جملة سابقة بأن توضح سبباً لها سواء أكان هذا السبب عاماً أو خاصاً أو قد تكون جواباً لسؤال أو بمثابة جواب لسؤال ، وفيما يلي إيضاح لهذه الأحوال .

4: 2: 2: 1 الجملة المستانفة التي تؤكد ما قبلها :

نحو قوله تعالى : ﴿ ألم ، ذلك الكتاب لا ريب فيه ﴾ (البقرة، 1-2) يقــول عــبدالقاهر : قوله : لا ريب فيه بيان وتوكيد وتحقيق لقوله ذلك

الكتاب : ونحو قولـه تعالى : ﴿ إن الذين كفروا سواء عليهم أأنذرتهم أم لـم تـنذرهم لا يؤمـنون ، خـتم الله على قلوبهم وعلى سمعهم وعلى أبصارهم غشاوة ، ولهم عذاب عظيم ﴾ (البقرة : 2-7). فقوله : لا يؤمنون توكيـد لقوله : سواء عليهم أأنذرتهم أم لم تنذرهم . (دلائل الإعجاز ، 227-228).

4: 2: 2: 2 الجملة المستأنفة التي تكون بدلاً لما قبلها :

نحو قوله تعالى : ﴿ بل قالوا: ما قال الأولون. قالوا أئذا متنا ﴾ ونحـو قوله تعالى : ﴿ اتبعوا المرسلين ، اتبعوا من لا يسألكم أجراً وهم مهتدون ﴾.

4: 2: 2: 3 الجملة المستأنفة التي تكون بياناً للأولى :

وذلـك بأن تنزل منها منزلة عطف البيان مع متبوعه في إفادة الإيضاح ، نحو قوله تعالى : ﴿ فوسوس إليه الشيطان ، قال يا آدم : هل أدلـك على شجرة الخلد وملك لا يبلى ﴾ يقول الخطيب : فصل جملة قال عما قبلها لكونها تفسيراً لها وتبييناً . (الصعيدي ، 62/2-66).

وفي القصيدة التي معنا ، نجد أن ما يلي جمل استئنافية .

أ – 17، 18

جـ17 : مر صريح الهوى

جـ18 : إن الهوى من طبعه يجرح

يلاحظ أن جـ18 تؤكد جـ17

4: 2: 2: 4 الجملة المستأنفة التي تكون جواباً عن سؤال اقتضته الأولى فتفصـل الثانية عنها كما يفصل الجواب عن السؤال ويسمى هذا الفصل استئنافا وهذا الاستئناف ثلاثة أضرب هي :

أ – توضح الجملة الثانية سبباً للأولى : قال الشاعر :

قال لي: كيف أنت ؟ قلت : عليل سهر دائم وحزن طويل

ونحو قوله ﴿وما أبرىء نفسي . إن النفس لأمارة بالسوء ﴾.

ب – تقع الجملة الثانية بعد القول أو ما يشبهه : نحو قوله تعالى ﴿ قالوا سلاماً ، قال : سلام ﴾ .

قال الشاعر :

زعم العواذل أنني في غمرة صدقوا ولكن غمرتي لا تنجلي

جـ – من الاستئناف ما يأتي بإعادة اسم ما استؤنف عنه نحو قولك : أحسنت إلى زيد . زيد حقيق بالإحسان . (الصعيدي ، 2/68-72).

وفي القصيدة التي معنا جاءت الأمثلة الآتية :

أ – جـ11 ، جـ12 :

جـ11 : يا سيدي .

جـ12 : أكبرتنا جاهلاً أسرارنا

فالجملة الواقعة بعد النداء مستأنفة .

ب – جـ16 ، جـ17 :

جـ16 : يا سيدي .

جـ17 : مُر صريح الهوى . وهذه أيضاً واقعة بعد النداء ، لهذا فهي مستأنفة .

جـ – جـ12 ، جـ13 :

جـ12 : أكبرتنا جاهلاً أسرارنا .

جـ13 : أسرارنا تفضح .

جـ13 – جملة استئنافية لأنها تفسر الأسرار بأنها واضحة ، والذي أكد الاستئناف تكرار أسرارنا .

د – جـ17 ، جـ18

ج17 : مُرٌّ صريح الهوى .

جـ18 : إن الهوى من طبعه يجرح .

جـ18 : جملة استئنافية لأنها تؤكد الجملة السابقة .

هـ – جـ19 ، جـ20 :

جـ19 : اليوم بانت أنها لعبة .

جـ20 : أبطالها يمشون ما فتحوا .

جـ20 : جملة استئنافية لأنها توضح أن أبطال اللعبة يتحركون دون أن يكشفوا شيئاً عن حقيقتهم .

4: 5 الربط بالضمير :

4: 5: 1 الضمير والإشارة :

من المعروف أن للكلمات قوة إشارية أي أنها تشير إلى ما يصدق عليها خارج النص ، فعندما أقول " الكتاب " فإن هذه الكلمة تشير إلى شيء خارج النص تصدق هذه الكلمة عليه ، قد يكون للضمير قوة إشارية ، كضميري المتكلم والمخاطب بأنواعهما ، وهما يشيران إلى الشخص الذي يتكلم أو يوجه الكلام إليه ، واستخدم النص الذي معنا هذين النوعين من الضمائر ، من ذلك :

جـ2 : فهل لكم صواب العلا مطمع .

جـ3 : لكم مع الماضي دَم معرق ، وأحرف بيضاء لا تُمْسَحُ .

جـ12 : أكبرتنا جاهلاً أسرارَنا .

جـ13 : أسرارنا تفضح .

جـ14 : نغلي بما يجري لنا .

جـ15 : ما لنا ذنب .

جـ16 : بما في عمقنا ننضح .

وهناك من الدارسين من يصف هذين النوعين من الضمائر بأنهما يحيلان إلى خارج النص ، وهما من العناصر الإحالية إلى خارج النص . (لسانيات النص).

الضمير والإحالة :

يستخدم ضمير الغائب للربط بالعنصر الإشاري داخل النص (أي الأسماء التي تشير إلى مدلولاتها خارج النص)، لذا يطلق عليها عناصر إحالية ، والضمير قد يحيل إلى عنصر سابق وقد يحيل إلى عنصر تالٍ . واستخدم النص الذي معنا هذين النوعين من الإحالة .

فمثال الإحالة إلى السابق :

جـ1 : وفارس رجلاه في خفقها روائع الأنغام تستملح .

فالضمير الهاء المضمومة أحال إلى العنصر الإشاري فارس والضمير (ها) أحال إلى " رجلاه " ويلاحظ أن الشاعر استخدم التغليب ، ذلك أنه غلب الجمع على المثنى .

ومثال الإحالة إلى التالي :

اليوم بانت أنها لعبة .

فاسم أن وهو " ها " يعود على لعبة ، ووقعت الإحالة بعد الضمير ، هذا هو ما يسميه النحاة بضمير الشأن .

ضمائر الإحالة والربط :

تستخدم ضمائر الإحالة للربط داخل النص . هناك ثلاثة أنواع للإحالة هي إحالة تفيد المراقبة ، تسمى المراقبة الإحالية anaphoric control وهناك إحالة تفيد المراقبة التركيبية تسمى Syntactic Control وهناك إحالة نصية anaphoric – Textal .

4: 5: 2 المراقبة الإحالية :

يقول الدارسون المعاصرون إن الجملة تتكون من نوعين من الوظائف ، وظائف تركيبية ووظائف تداولية . الوظائف التركيبية الأساسية هي الفاعل والمفعول والوظائف التداولية هي المحور والبؤرة Topic & Focus ، المحور هو الشيء الذي تتحدث الجملة عنه أو هو موضوع الحديث ، فعندما أقول مثلاً رجع زيد البارحة ، فيكون زيد هو المحور لأنه هو موضوع الحديث ، أما البؤرة فهي تمثل المعلومة الجديدة التي ينقلها المتكلم وكان السامع يجهلها قبل الحديث أو المعلومة التي يَشُكَ المخاطب في ورودها أو المعلومة التي ينكر المخاطب ورودها مثل :

1 – رجع زيد *البارحة* .

فالعنصر *البارحة* هو الحامل للمعلومة الجديدة لذا فهو البؤرة . وتسمى بؤرة الجديد .

2 – البارحةَ عاد زيد من السفر لا اليوم .

فالعنصــر البارحة هو الحامل للمعلومة التي يشك المخاطب في ورودها أو ينكرها وتسمى بؤرة المقابلة .

ويلاحــظ أن كــلاً من المحور والبؤرة وقعا داخل الجملة ، وهنا يلاحظ أن عنصر البارحة قد قدم إلا انه مع ذلك منصوب لأنه واقع داخل الجملة .

قــد يحدث أن يقدم عنصر إلى خارج نطاق الجملة ، هنا يحدث تفكيــك للجمـــلة Dislocation ، قــد يكون التفكيك إلى اليمين Right – dislocation ، هــذا يعني أن العنصر المفكك أي المنقول من داخل الجملة إلى خارجها يقع إلى يمين الجملة ، هنا يحتل هذا العنصر وظيفة تداولية هـــي Theme ، ويقـــابل هـــذه الوظيفـــة المبتدأ . ويقصد بهذه الوظيفة موضـــوع الخطـــاب أو مُحدِّد الخطاب Universey discourse والفرق بين المحـــور والمبـــتدأ ، هو أن المحور هو موضوع الجملة أما المبتدأ فهو موضـــوع الخطـــاب وقد يكون الخطاب جملة أو عدداً من الجمل ، ويقع المحور داخل الجملة ، ويقع المبتدأ خارج الجملة ، لذلك يميز هذا البحث بين الجملتين الآتيتين :

أ – زيد مجد .

ب – زيد أبوه قادم .

فــزيد فـــي (أ) محـــور وزيد في (ب) مبتدأ . (أحمد المتوكل ، الوظـــائف التداولية : 27 ، 67 ، 113). (ويلاحظ أن مصطلح المبتدأ هنا يقصد به المحور خارج الجملة ولا يقصد به المبتدأ عند النحاة).

هـــذا من الناحية التداولية ، أما من الناحية التركيبية فقد حدث إصـــعاد Raising للمبتدأ وأصبح ركناً نحوياً وأصعد الخطاب وأصبح ركناً

نحوياً آخر ، أطلق النحاة على الأول المبتدأ أما الثاني فأطلق عليه الخبر وأسندت حالة الرفع إلى كل واحد منهما . ويلاحظ أنه عند تفكيك الجملة ونقل العنصر من مكانه الأساسي في الجملة إلى موقعه في الابتداء فإنه يخلفه ضمير يطابق الاسم في سماته الذاتية ، أي الشخص والعدد والجنس ، ولكنه لا يطابقه في الوظيفة النحوية . والاسم في موقعه الجديد يراقب بواسطة الضمير موقعه الأساسي . (الفاسي الفهرس ، اللسانيات واللغة العربية).

وهذه هي المراقبة الإحالية من أمثلة ذلك في النص الذي معنا .

وفارس رجلاه في خفقها روائع الأنغام تستملح

يلاحظ هنا أن (فارس) يراقب موقعه الأساسي بواسطه ضمير الغائب ، أي أنه كان داخل الجملة يقع مضافاً إليه ، هذا هو السر في أن الضمير لا يطابق الاسم في وظيفته النحوية .

4: 5: 3 المراقبة التركيبية :

قد يحدث أن ترتبط جملة بجملة أخرى ، وتفيد معان كثيرة من بينها الحال والنعت . هنا لابد أن ترتبط الجملة التي تقوم بوظيفة الحال أو النعت بالجملة الأساسية بواسطة ضمير ويسمى ذلك بالمراقبة التركيبية ، من أمثلة ذلك قوله تعالى : ﴿ ولا تمنن تستكثر ﴾. "المدثر: 6 ".

فهنا الضمير المستتر في تستكثر وتقديره أنت يعود على الضمير المستتر في فعل الأمر تمنن وتقديره أنت ، وساهم هذا الضمير في ربط جملة تستكثر بجملة تمنن ، فهنا المراقبة مراقبة تركيبية لأن الضمير في جملة تستكثر يعود على الضمير الذي تفسره الجملة الجديدة وهو ضمير المخاطب . هذا الربط هو الذي جعل مثل هذه الجملة لها محل من الإعراب ومن المعروف أن الجمل الواقعة بعد المعارف أحوال .

عـند فقدان الضمير الرابط ، تستخدم بدلاً منه الواو للربط كذلك وهذه هي واو الحال . قال تعالى : ﴿ ولا تقربوا الصلاة وأنتم سكارى ﴾ فجمـلة أنـتم سكارى ترتبط بالضمير المخاطب في تقربوا ، وهذا يبرر الاسـتئناف وهذه الجملة لم تحتو على ضمير رابط لذا جاءت الواو بدلاً منه رابطة . هذه هي واو الحال . (المغني 536 – 537).

ونفس الشيء تفسر به جملة الصفة إلا أنها لا ترتبط بالواو كما رأيـنا في جملة الحال ، ويبدو ، أن هذا هو الذي جعل الخطيب ينكر أن تكـون الـواو رابطـة فـي جملة الحال ويؤكد أنها استئنافية " الخطيب القزويـني ، الإيضاح في علوم البلاغة / 168 – 169)، ولكننا لا نوافق عـلى هـذا لأن الضمير الرابط هو الذي يميز الجملة التي لها محل من الإعراب من التي لا محل لها من الإعراب .

رجـــلاه فـــي خفقهـــا روائـــع الأنغـــام تســـتملح
ولا عرفـــنا مهـــره يجمـــح
فكيـف تخـبو الـنار في زنده وزنـــده نـــزاعة تفـــدح
أبطالهـا يمشـون مـا فـتحوا
يكـبو كـريم الخيـل لا ينثـني عـن غايـة مـن أجلها يضيح

ومن أمثلة الجملة الواقعة صفة في النص :

لكـم مـع الماضـي دم معرق وأحـرف بيضـاء لا تمسـح
.... وصولاته حصـن مـن الأسـرار لا يفتح
.... وزنده نزاعة تقدح
.... لكن فيه جمرة تذبح

4: 5: 4 الضمير الذي يربط بين جمل النص :

1– فـي القسم الأول من النص يتحدث الشاعر عن الفارس ثم

استخدم في الجمل التالية له ضمير الغائب يعود عليه ، الأمثلة الآتية توضح ذلك :

وفارس رجلاه[1] في خفقها	روائع الأنغام تستملح
ما اهتز حبل السرج من تحته[2]	ولا عرفنا مهره[3] يجمح
فتوحه لغز[4] ، وصولاته[5]	حصن من الأسرار لا يفتح
محجل[6] مثل صباح الهوى	مغرر مستوفز مفصح
فكيف تخبو النار في زنده[7]	وزنده[8] نزاعة تقدح

يلاحظ أن ما تحته خط من الأمثلة السابقة هو ضمير الغائب ويعود على فارس الذي تصدر هذه الأمثلة ويلاحظ أنه تكرر ست مرات بتكرار الجمل الست ، ويلاحظ أن هذا الضمير يختلف عن ضمائر الإحالة السابقة ، لذا نجده يرتبط بالفارس في صدر هذه الأبيات . هذا هو الضمير الذي يربط بين جمل النص .

4: 6 الربط بين متواليات الأحداث في النص :

سبق أن أوضحت أن البنية الدلالية للنص تهتم بأن يكون للنص موضوع . يرى جريماس أن الموضوع ينقسم إلى ثلاثة عناصر اساسية هي ذات وحدث وعلاقة بينهما والزمن هو الذي يمثل العلاقة التي تربط بين الذات والحدث . وتوصف هذه العلاقة بأنها دينامية أو متحركة ، يقول جريماس إن الذات والحدث والزمن عوامل تشكل عالم النص ، ولكنا لا نستطيع أن نفصل عالم النص عن منشئه أو متلقيه ، ذلك أن الحدث قد يكون متزامناً مع إنشاء النص أو سابقاً عليه أو تالياً له وكذلك الأمر بالنسبة إلى المتلقي ، ي ضوء ذلك يدرس الباحثون زمن النص في ضوء ثلاثة محاور هي :

المحور الأول : تحديد وقت إنشاء النص أو وقت قراءة النص أو الاستماع إليه يوصف هذا التحديد بأنه الزمن المعطى الأولي .

المحــور الــثاني : تحديد النقطة الزمنية التي تبدأ معها أحداث الــنص وتــرتيب أزمــنة أحداث النص ترتيباً تعاقبياً . يوصف زمن هذه الأحــداث بالــزمن الإشاري ، أي إشــارة إلى ارتباطها بالزمن المعطى الأولي .

المحور الثالث : هناك أحداث ترتبط بالزمن الإشاري ، توضحها الأفعال في الجمل الفرعية التي ترتبط بالجمل الرئيسية . هذه الأحداث قد تكــون متزامنة مع الحدث الإشاري أو سابقة عليه أو تالية له . توصف أزمــان هــذه الأحداث بأنها تمثل الزمن الإحالي (الأزهر الزناد ، نسيج النص).

الخلاصــة هــي أن لديــنا ثلاثة أنواع من الزمن في النص هي الزمن المعطى الأولي والزمن الإشاري والزمن الإحالي .

4: 6: 1 وفــي النص الذي معنا حدد الشاعر الزمن المعطى الأولي وهو 1411/12/10هـ ، وبدأ قصيدته مشيراً إلى هذا الزمن المعطى الأولي وهو التأكيد أن العرب أمة طموحة في البيت الأول .

4: 6: 2 الزمن الإشاري :

1) أوضــح الشــاعر أن الــزمن الإشاري أي زمن أحداث النص يسبق الــزمن المعطى الأولي وحدد هذا الزمن بالزمن الماضي . يقول في البيت الثاني مباشرة :

لكــم مــع الماضــي دَمٌ مُعْرِقٌ وأحرف بيضاء ....

وأوضــح الشــاعر في خمس أبيات تالية وقائع الماضي ، رمز إليها بالفــارس وحــدد ســمات الفارس بأنها تشمل الثقة في النفس وفي الخطــوات التي يقوم بها هذا الفارس والثبات والسيطرة على الأمور

وتحقيق الانتصارات الضخمة والقيام بالصولات القوية واليقظة . هذا هو الحدث الأول من أحداث الزمن الإشاري .

2) يبدأ الحدث الثاني بتغير الوضع العربي ببدء خفوت النار في زند الفارس وإيضاح سبب ذلك ، فهو يرجع إلى ما آل إليه وضعنا المعاصر ، وهنا لابد أنه لا يرجع إلى الأصالة العربية بقدر ما يرجع إلى لعبة دبرها أبطالها وشجعها جمهورها .

3) يبدأ الحدث الثالث برجاء الشاعر بأن يسقط هؤلاء الأبطال وهذا الجمهور تمهيداً لعودة روح الإقدام والشجاعة ، وبرهن الشاعر على ذلك بأن الشخص الأصيل إذا واجه زلة فلابد أنه سيتغلب عليها والعربي أصيل .

من خلال العرض السابق يتضح لنا أن أحداث الزمن الإشاري تبدأ بالحديث عن الإقدام العربي ثم تنتقل إلى الحديث عن الكبوة العربية الحالية ثم تستشرف المستقبل بأن هذه الغمامة ستجلو قريباً إن شاء الله.

4: 6: 3 الزمن الإحالي :

أوضحت أن الذي يوضح الزمن الإحالي هو الجمل الفرعية ، سأوضح هذا الزمن كما يلي :

2 – لكم مع الماضي دَم مُعْرقٌ	وأحرف بيضاء لا تمسح[1]
3 – وفارس رجلاه في خفقها	روائع الأنغام تستملح[2]
5 – فتوحه لغز ، وصولاته	حصن من الأسرار لا يفتح[3]
7 – فكيف تخبو النار في زنده	وزنده نزاعة تقدح[4]
11 – اليوم بانت أنها لعبة	أبطالها يمشون ما فتحوا[5]
13 – رمادنا يا سيدي خامد	لكن فيه جمرة تذبح[6]
14 – يكبو كريم الخيل لا ينثني[7]	عن غاية من أجلها يضبح[8]

يلاحظ أن الزمن إحالي من كل فعل تحته خط في الأبيات السابقة وفيما يلي أوضح علاقة هذا الزمن بالزمن الإشاري :

1) الأفعال 1-3 ترتبط بالزمن الإشاري الأول ، فالفعل لا تمسح يرتبط بالإقدام والشجاعة العربيين في الماضي ، وكذلك الفعل تستملح يرتبط بخطوات الفارس العربي في الماضي ، وكذا لا يفتح يرتبط بالصولات القوية للفارس في الماضي .
2) الفعل 4 يرتبط بالزند المشتعل دائماً في ايدي الفارس العربي القديم وهنا نلاحظ أن هذا الزمن الإحالي وضعه الشاعر ليقابل به خفوت النار في زند الفارس العربي الآن .
3) الفعل 5 يرتبط بأبطال اللعبة الذين يمشون الآن .
4) الفعل تذبح يرتبط بالجمرة المشتعلة وسط الرماد الخافت ، وهنا توزيع آخر مبني على التقابل .
5) الفعل 7 يرتبط بكريم الخيل الذي يكبو للحظة . والفعل 8 يرتبط هو الآخر بالخيل الكريم .

الرسم الآتي يوضح توزيع محاور الزمن الثلاثة في النص :

الزمن المعطى الأولي	1- الزمن الإشاري أ ويرتبط به الأفعال 1-3
	2- الزمن الإشاري ب ---------- 4-5
	3- الزمن الإشاري ج ---------- 6-8

الخاتمة :

1) ناقش هذا البحث تكوين النص الشعري وأوضح أنه يتكون من بنية فنية وبنية دلالية وبنية تركيبية . تعتمد البنية الفنية على موسيقى الوزن والقافية وتعتمد البنية الدلالية على موضوع النص ووسائل انسجام متواليات قضايا عناصر الموضوع التي تؤدي إلى موضوع منسجم وتعتمد البنية التركيبية على وسائل اتساق جمل النص ، أو

الــربط بيــن جمل النص ، وتشمل الربط بأداة من أدوات العطف أو الــربط بوســيلة مــنطقية أو الربط بالضمير أو الربط بين متواليات الأحداث في النص .

2) أوضــح الــبحث أن عــلم الــنص يركز على دراسة ارتفاع النغمات وانخفاضــها وربــط ذلك بموضوع النص ، وتوصل البحث من خلال القصــيدة التي طبق عليها هذه الدراسة ، أن المعنى النواة للقصيدة يتضــح مــن وصول النغمة إلى أقصى علو لها ، أما مقدمة القصيدة وخاتمتها فكانت نغمتها منخفضة .

3) أوضــح الــبحث كذلــك أن البنية الدلالية للنص الشعري تعتمد على أنواع المجاز المختلفة وأن تفسير هذه المجازات يساعد الباحث على إعادة الانسجام إلى البنية الدلالية للنص . أو بمعنى آخر الترابط بين مــتواليات القضــايا لتكوين معنى عام يضم هذه القضايا ، وهذا هو الذي يشكل موضوع النص .

4) أوضــح الــبحث أن ربط الجمل بأداة من أدوات العطف يقتصر على الجمــل الــتي لا تربط بينها صلة منطقية ، أما تلك التي تربط بينها صلة منطقية فقسمها البحث حسب تقسيم البلاغيين إلى جملة منطقعة وجملة مستأنفة ، وأثبت البحث أن الجملة المنقطعة تتمثل في الجملة الــتي يــبدأ بها النص وتمثل مقدمة له . وتتمثل كذلك في بداية كل فقــرة ، ذلــك أن كــل فقرة تستقل بجزء من المعنى الذي يعبر عن موضــوع النص ، والجملة الابتدائية جملة تساهم في النقل من فقرة إلى فقــرة أخــرى . أما الجمل المستأنفة فهي الجمل التي تسود في الفقــرة المعينة وهذه الجملة إما أن تفسر جملة سابقة أو تؤكدها أو توضح سبباً لها أو غرضاً لها .

5) أوضــح الــبحث أن الضمير الرابط ثلاثة أنواع ضمير يربط الجملة المفككــة لإعــادة ترابطها وضمير يربط جملة فرعية بجملة رئيسة وضمير يربط بين جمل النص .

6) أوضـــح البحث كذلك أن الزمن في النص ثلاثة أنواع : زمن أولي ، وزمـــن إشاري ، وزمن إحالي ، الزمن الاولي هو زمن إنشاء النص والزمن الإشاري هو زمن أحداث النص بالنسبة إلى الزمن الأولي ، والـــزمن الإحـــالي هو زمن الجمل التابعة لجمل رئيسة في النص ، وهو مرتبط بالزمن الإشاري .

المراجع :

المراجع العربية

1) الإيضاح في علوم البلاغة ، المعاني والبيان والبديع ، الخطيب القزويني ، الفيصلية ، مكة المكرمة.

2) بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة ، عبدالمتعال الصعيدي ، القاهرة ، 1997م .

3) التوليد الدلالي ، محمد غاليم ، الدار البيضاء ، 1987م .

4) الجني الداني في حروف المعاني ، الحسن بن قاسم المرادي ، بيروت ، 1983م .

5) خطاب الحكاية ، بحث في المنهج ، جيرار جينيت ، القاهرة ، 1997م .

6) دلائل الإعجاز ، عبدالقاهر الجرجاني ، تحقيق محمود محمد شاكر ، القاهرة ، 1992م .

7) فصول في سيرة الرماد ، صالح الزهراني ، النادي الأدبي بالقصيم ، 1999م .

8) لسانيات النص ، مدخل إلى انسجام الخطاب ، محمد الخطابي ، الدار البيضاء ، 1991م .

9) اللسانيات واللغة العربية ، الفاسي الفهري ، بيروت ، 1985م .

10) مغني اللبيب عن كتب الأعاريب ، جمـــال الدين بن هشـــام الأنصاري ، تحقيق مازن المبارك ومحمد علي حمد الله ، بيروت ، 1992م .

11) مقاييس البلاغة بين الأدباء والعلماء ، حامد الربيعي ، مكة المكرمة .

12) موسيقى الشعر العربي ، صابر عبدالدايم ، القاهرة .

13) نسيج النص ، الأزهر الزناد ، تونس .

14) الوظائف التداولية في اللغة العربية ، أحمد المتوكل ، الدار البيضاء ، 1990م .

المراجع الأجنبية

- Shilonsky. Aclause in Arabic & Hebre.

* * *

حضور الدلالة وغيابها

(وجهة نظر لغوية في قراءة النص)

محمد ربيع الغامدي

* تمهيد :

حظيت وجهات النظر (اللغوية) حول فعل (قــراءة النصوص) بأقل نصيب ، سواء مــن ناحية عرضها وإتاحة الفرصة لها بــالظهور أم مــن جهــة الاعــتداد بها والاحتفاء بأهميتها . هذا مع أن الدلالة ومــا يتعــلق بها شأن (لغويٍّ) في المقام الأوّل . ذلك لأن النقاد والأدباء يعــدُّون النصــوص الأدبيــة وما يحيط بها ملكاً لهم لا ينبغي لغيرهم أن يدَّعــي الســيادة عليه ، في حين يرى أولئك عكس هذا . والخلاف بين الفــريقين قديــمٌ عميق الجذور . غير أن ما يجب تأكيده هو أن الخلاف المفضي إلى المباعدة بين هذين النوعين من قُرّاء النص خلاف يُفترض أنه زال وانتهى بزوال مرحلة ظهرت فيها القراءة اللغوية بوصفها رقيباً عــلى قراءات الآخرين من الأدباء ونقاد الأدب . إذ كانت القراءة اللغوية فــي الــتراث العربي مجرد التخطئة والتصويب لكل من النص ومقاربة الــنص ، وربمــا في بعض الأحيان الاحتيال للوصول إلى وجهٍ للصواب مســوّغ لما يُلحظ أنه خطأ . أما المرحلة الحالية التي تستدعي أن تكون قراءات الأدباء والنقاد مبنية على الحقائق المتوصَّل إليها عبر الدراسات الــلغوية المعــنية بــبحث الدلالــة ومتصلة بها فإن الوئام بن الفريقين ضــروريٌّ مــن أجــل مــدّ الجسور المؤدية إلى مزيد من تفهُّم الظواهر وعلائقهــا المختــلفة . ولهذا عاد كثير من النقاد إلى الاعتصام بالمنجز اللغوي الذي تحقق معظمه بجهود اللسانيات المعاصرة .

وإذا كــان القول بــ (انفتاح الدلالة) على قراءات غير منتهية نشأ في بيئةٍ نقديةٍ غير لغوية ، فإنه بلا شك كان أثراً من آثار الكشوف

اللغوية ومستنداً إلى أساس قوي من الأسس العلمية لـ (الدلالة) من وجهة النظر اللغوية . ثم أضحت قضية انفتاح الدلالة تلك أحد مسلّمات الحقل النقدي .

وهذه الورقة التي يُلقيها من يدّعي الانتساب إلى الحقل اللغوي على جمهرة من المنتمين حقاً إلى حقول الأدب ونقده لن تحاول أن تهز مسلّمة (انفتاح الدلالة) بالقدر الذي تُعنى فيه بإثارة الأسئلة المتعلقة بالمسلّمة ، في ضوء العلاقة بين حقائق الدلالة من حيث (صلة الدال بالمدلول) و(إيصال المعنى وتحصيله) بوصفها حقائق لغوية صرفة وبين زيادة فرص تعدد القراءات أو نقصها ، أو حتى عدمها وانمحائها إلى الحدّ الذي قد يجوز أن نسميه بـ (انغلاق الدلالة). هذا الانفتاح والإنغلاق الذي اخترنا له أن يُقَدَّم من خلال (الحضور والغياب) للدلالة، ومن خلال النظر إلى (حدود التأويل). وهي أسئلةٌ لا يزعم سائلها أنها من الجِدَّة بحيث يحق له أن يصفها بالريادة ، لكنها في الوقت نفسه أسئلةٌ آمل من إثارتها أن تعيد الأذهان إلى استرجاع الأسس العلمية التي انبنت عليها مسألة تعدد القراءات من جهة ، ومن جهة ثانية العودة إلى التفكير في ظروف نشأة كل مرحلة من المراحل الانتقالية لنظريات القراءة المختلفة ، ومن ثم مناقشة القدر المنجز في قضية (قراءة النصوص)، مناقشة مراجعة وتقويم أكثر من أن تكون مناقشة تعمد عمداً إلى الخروج عن المنجز ونقضه . وهذه المناقشة الفاعلة أرى أنها من أهم ما تهدف إلى إنجازه ندوةٌ كهذه .

ولذلك ستبدأ هذه الورقة بتذكير المنتدين بجزء من حقائق الدلالة التي لا تخفى عليهم ، ولا يحتاجون إلى إعادتها عليهم . لكن ما يسوّغ البدء بها هنا هو أن بعض الأسئلة التي جعلت الورقة هدفها الأول إثارتها تنطلق مما أُنجز لغوياً في هذا الجانب بالتحديد أو تستند عليه

على نحو ما . وهو جانب يمكن تسميته بـ (قصور الدلالة إيصالاً وتحصيلاً). والورقة إن أطالت في استرجاع الفضاء الذي لُمست فيه الصعوبات المحيطة بمحاولات تحديد الدلالة والوقوف عليها ، واكتُشف أمر الصعوبة بعد أن كانت غير محسوس بها ، فإنها لا تجعل من ذلك مدار الحديث ومحوره ، بل هو حديث مع طوله ليس إلا مقدمة يمكن الدخول منها إلى صلب الموضوع .

(1)

* قصور الدلالة تحصيلاً وتوصيلاً :

أفاض علماء الدلالة في تفصيل ما توصلت إليه الدراسات الدلالية من وصف ملابسات اكتساب الفرد معنى المفردة منذ أن تطرق سمعه لأول مرّة إلى أن يستقر في ذهنه التصور الكامل لما يرتبط بها مما تدل عليه من المفاهيم أو الأشياء الخارجية أو التصورات أو الانطباعات .. إلخ . وكذلك ملابسات إيصال المعنى المحصَّل إلى المتلقي ومفارقات الخطاب الذي يراد له أن يحمل المعنى . ولنكتف هنا بما فصّلته مارجريت شلاوخ (Margaret Schlauch) في كتابها (Gift Tongues) ونقله إلى العربية الدكتور محمود السعران[1]؛ لأن ذلك أوفى ما وجدته في المضمون مما يمكن جمعه من هنا وهناك ، وهو إلى ذلك كافٍ في إبراز الأساس العلمي الذي يستند إليه تصوُّر منشأ القصور الدلالي .

* أ – تحصيل المعنى :

تقرر شلاوخ أن طروق المفردة أذن الفرد لأول مرّة – صغيراً

كـــان أو كـــبيراً – يصاحبه ظروف الفرد التي يفرضها وقت تلقيه لها ما يعيشـــه من أحوال نفسية واجتماعية وثقافية ونضج في الفكر وسعة في التجارب أو قصور في النضج والتجربة ونحو ذلك ، وما يصاحب المفردة نفسها وقت إنتاجها . فتُلْقي الظروف المصاحبة لتلقِّي المفردة لأول مرة بظلالهـا عـليها ، وتُضـفي عـليها في ذهن الشخص هالةً كثيفةً من الإيحـاءات ، فتصبح اللفظة ممتزجةً بالتجارب الخاصة للأفراد إلى الحدِّ الـذي يمكـن أنْ تُعَـدَّ بـه التجربة الشخصية جزءاً منها . لا تستطيع الـتجارب المتعددة اللاحقة التي يمرُّ بها الإنسان مع تكرار سماع الكلمة أن تمحو الواحدة منها سابقتها محواً تاماً .

وفـي ظـروف تكـرار ورود الـلفظ مُـثقلاً بتجارب مستعمليه الشخصـية يـتم النقل المستمرللتصورات المتعلقة بها نقلاً مرتبطاً أشد الارتـباط بالعـالق مـن تلك التجارب بها . ولذلك تُنْقَل المعاني الحسية الملموسة إلى أخرى مجازية مجرَّدة بطريقة لا تخفى معها الصلة بينهما، بالنظر إلى الملحوظ من تجارب الناس في الحياة اليومية . ولذلك تتداخل ألفاظ ما تمسُّ حاجة الناس إلى التعبير عنه دوماً وتحل اللفظة في موقع يُحـتاج إلى نقـلها إليه ، ومن نماذج ذلك تداخُل الألفاظ التي تعبر عن (أجـزاء جسـم الإنسـان وحواسـه ، وآلاته ، وأدواته ، ومحصولاته الـزراعية ، والألـوان التي يراها ، والأصوات التي يسمعها) : (أسنان المشط ، أسنان المنشار ، ذراع النظارة ، رأس الفجل ، جذر الضرس ، رقبة الزجاجة، لسان القفل ، سقف الحلق ، طبلة الأذن ، مفاتيح الراديو، صـوت خشـن ، صوت ناعم ، لون صارخ ، ضحكة باهتة ، بكاء مر ، أصفر الوجه ، أبيض القلب ،.. إلخ). ومن الألفاظ التي تتداخل أيضاً تلك المعبرة عن الزمان وعن المكان نحو (قبل ، وبعد) زماناً ومكاناً مثلاً[2]. ويقتضـي ذلك حتماً أن يبقى من تحصيل المعنى دائرة خاصة بمستعمل الكـلمة منـتجاً . فـإذا ظهرت للوجود أضيف في أثناء فعل التلقِّي إلى

تحصـيل معـناها نقـصٌ مماثلٌ من لدن المتلقي يوازي الدائرة الخاصة بالمتكـلم . وهـذا يقودنـا إلى استعراض الفرق بين نوعين من المعنى للمفردة هما : المضمون النفسي والمضمون المنطقي لها .

* المضمون المنطقي والمضمون النفسي :

يـرمي مصـطلح (المضـمون النفسي) إلى الظلال والإيحاءات المـنوّه عـنها سـلفا ، والـتي يتلوَّن فهم الكلمة بلونها نتيجةً للتكوين النفسـي للفرد وطبيعة استجابته التي لا يتساوى فيها تمام التساوي مع فـرد آخر غيره تجاه نفس الكلمة ، ونتيجة لظروف الاستجابة نفسها ، كما سبق . فهي إذن الجزء الخاص بالأفراد من المعنى . أما (المضمون المـنطقي) فهـو ذلك الجزء من الفهم المشترك بين الجماعة اللغوية أو طائفـة منهم . ويتشكّل المضمون المنطقي بفعل شيوع الاستعمال بحيث يتخلَّص الفرد من جزء ما من مضمونها النفسي في كل مرة يستمع فيها إلى الكـلمة مسـتعمَلةً فـي سياق ما ، فيقترب من الفهم المشترك مع الجماعـة لهـا ، أي : أنـه يقـترب مـن تصور مضمونها المنطقي . والمضـمون المـنطقي فـي الغالب الأعم يساوي ما يسمَّى بـ (المعنى المعجمـي) للكـلمة الذي تنص عليه القواميس ، أو ذلك الذي يُنْقَل عن جماعـة لغوية أنه متداول ثابت المعنى في أذهانهم . والجدير بالذكر أنه لا يمتـنع مـع هذا الفصل بين الأمرين أن يشترك جمهور المتكلمين في مجـتمع ما أو طائفة منهم في بعض الإيحاءات وظلال المعاني ، ولاسيما تلك الإيحاءات التي هي من نتاج ثقافة المجتمع الخاصة . فيتوحّد أحياناً أفـراد المجتمع في قدر من المضمونين ، كما يتباين أحياناً أخرى مدى الاشتراك بينهم فيها بوضوح ملحوظ .

ويمـتزج المضـمونان بحيث لا يمكن استعمال الكلمة مفصولاً

أحدهمـــا عن الآخر . فرجُل العلم الذي يعبِّر عن حقائق علمية ثابتة بلغة عــلمية ، ويحاول ما استطاع تنقيتها من الإيحاءات وظلال المعاني ، لا يــنجح فـــي ذلـــك مهما بالغ في محاولته تلك . ولأجل هذا السبب يكون التعبير بالرموز التي لا تطابق كلمات لغوية مستعملة ، ولا تتضمن ألفاظاً ذات مضـــامين مـــنطقية ولا نفســـية (نحو رموز المعادلات الرياضية أو الفيـــزيائية مـــثلاً) أقدر في نقل الحقائق العلمية الثابتة من أن يُعمَد إلى اســـتبدالها أو ترجمتها بألفاظ لغوية دارجة . مع أن المفترض أن يكون ذلك الاستبدال هو السبيل إلى الإيضاح ، نعم قد تتضح الفكرة لمن يجهلها ، لكـــنّها أبعـــد عن مطابقة الحقائق من الرموز المجرَّدة على كل حال . وفـــوق هـــذا وذاك لا تســـلم الرموز المجرَّدة أيضاً من بعض الإيحاءات وظلال المعاني مما يثيره إيقاعها الصوتي ورسمها الكتابي من أحاسيس وتداعيـــات تختلف باختلاف السامعين والقُرَّاء ، وما تستدعيه هي أيضاً مـــن تجـــارب مع بدء تلقِّيها أو بعد زمن التلقِّي إما بوصفها مرتبطة بما تـــدل عليه وإما في ذاتها من حيث كونها رموزاً مستعملة في شأن آخر غيـــر المـــتَّفق عـــلى دلالـــته . فـــإذا جئنا إلى النصوص الأدبيَّة عامة، والشـــعرية مـــنها بصفة خاصة ، وجدنا المضامين النفسية صبغة غالبة عليها ، وأساساً من أسسها المتينة التي تتكىء عليها .

وبقدر ما يزيد إشعاع المضامين النفسية في الألفاظ تنقص درجات تحصـــيل المعـــنى فالنســـبة بين الأمرين عكسية . وتزيد في المقابل نسبة التحصـــيل بارتفـــاع مـــدى تحقُّق المضامين المنطقية . ذلك لأن المضامين النفســـية يتـــبقَّى مـــنها دوائر خاصة بالمتكلم منتِجاً ، ويقابلها دوائر نقص أخـــرى عند المتلقي مستقبلاً ، كما أشير إلى ذلك سابقاً ، ويصاحب الفعلين وجـــوه نقص أخرى آتية من اختلاط المضامين عبر النقل المستمر للمعاني مـــن المحسوس إلى المجرد ومن المباشر إلى المتصور ، وهو النقل الذي تقدمت الإشارة إلى أنه مرتبط ارتباطاً مباشراً بتجارب الأفراد والمجتمعات .

*** ب – إيصال المعنى :**

تسهم وجوهُ نقصِ تحصيل المعنى على مستوى المفردة في تشكيل المعجمي المعيَّن لمفردةٍ ما كما يُفترَض أن توجد بين دفتي المعجم. ومن ثم يكون لها دورٌ في إنتاج الدلالة الآتية من تركيب عددٍ ما من المفردات يحظى كلٌّ منها بتشكيل مشابه لما سبق . ومن جهة أخرى يكون بمجموع ما يحدث للمفردة وحدها منضماً إليه ما يكون لغيرها من المفردات المتضامّة معها في السياق وجوه نقصٍ مؤثرة بشكلٍ ملحوظٍ . هذا إلى ما يُلحَظُ من وجوه القصور الدلالية الآتية من طُرُقٍ غير طريق نقص تحصيل المعنى المذكور ، كقصور التمثيل في المستوى الكتابي مثلاً عن تصوير جميع حقائق الصوت ومصاحباته التي تكون في المستوى الصوتي ، ونحو ذلك .

وليس إيصال المعنى بناجٍ مما يصيب التحصيل من وجوه القصور ، بل يزداد الإيصال نقصاً وقصوراً عما يكون له في مرحلة التحصيل . إذ لا يفلح الفرد في إيصال المعنى بقدر ما يستطيع به تحصيله ؛ لأنه بعد إنتاج المعنى يُصدَم حينئذٍ باكتشاف أنّ عليه أنْ يُفيض لاحقاً في بيان ما قاله وتلفّظ به سابقاً . ولهذا احتاجت المتون إلى الشروح ، والشروح إلى الحواشي ، والحواشي إلى التقريرات . وتصدر كذلك اللوائح والأنظمة والقوانين والدساتير مثلاً بعد العناية بصياغة بنودها ، وبعد المراجعة الدقيقة لصياغتها ، بحيث يراد للصياغة أن تمنع اللبس والإشكال والاشتراك ، وتصدر لها اللوائح التفسيرية التي يُستدرَكُ بها ما يُلحظ أنه مازال ملتبساً . لكنها عند التطبيق يثور حولها الخلاف ، فتحتاج إلى تفسير ، ثم يحتاج التفسير إلى تفسير ، وقد لا يتوقف الأمر عند حدّ .

* الاعتراف بالقصور اللغوي :

لقد لمس الفلاسفة وعلماء النفس واللغويون والكتّاب من غير اللغويين قصور اللغة عن أن توصل أو تؤدّي في كلٍّ حينٍ ما يُراد لها أن تعبر عنه . فتباينت إجراءاتهم بحسب اهتماماتهم وتدرجت من محاولة الوقوف على أسباب القصور إلى الاقتراب من معالجتها والتغلُّب عليها . استسهل بعضُهم في بادئ الأمر مشكلة قصور اللغة وصعوبات تحديد الدلالة ، أو على الأقل رأى أنّ ذلك مما يمكن تجاوزه . غير أن مَن بدأ هكذا انتهى أخيراً إلى إعلان عجزه وفشله في أن يصل إلى الحلّ المرضي .

ولا ننسى في هذا المقام دعوات الفلاسفة في أوائل القرن العشرين إلى إقامة لغة مثالية صناعية ؛ طلباً للتوصل إلى حلّ إشكال القصور اللغوي ، ثم أعلن كثير منهم تراجعه عن ذلك والعودة إلى اللغة العادية مع الاعتراف بما فيها من نقص وقصور في تأدية المعنى . وكذلك دراسات (برييل) وما جاء بعدها – متأثراً بها – من بحوث اللغويين وغير اللغويين طوال فترة منتصف القرن ، والتي خلصت جميعها إلى نتيجة واحدة مفادها عدم الأمل في القضاء على مشكلة تعقيد الدلالة اللغوية[3].

ثم إذا وصلنا إلى المرحلة التي تلي منتصف القرن العشرين وحتى وقتنا الحالي وجدنا التباين والمراوحة بين المناداة باستبعاد أي نوع من دراسة المعنى والدعوة إلى الاتجاه نحو (الشكل)، بحجة أن هذا الأخير هو الجانب المنضبط القابل للتحليل العلمي في مقابل عدم القدرة على السيطرة على ذلك الجانب الخاص بـ (المضمون)، وبين المناداة بعدم إغفال جانب مهم من جوانب اللغة التي لا يجوز أطّراحه وإبعاده في

التحــليل هــو جــانب (الدلالـــة)، ومن ثم اتخاذ الوسائل التي تمكّن من الحصــول عــلى قدر من التحصيل مع الاعتراف بأوجه القصور المنوه عنها سلفاً[4]. وإن هذه المراوحة والتذبذب تبرز عمق المشكلة ، وتبرز فـــي الوقـــت نفســـه الأرضية التي نشأ فيها التحوّل من مرحلة التحليل اللغوي المعتبر فيه كامل الوثوق في إمكان الحصول على الدلالة المحددة لـــلحدث الكلامي إلى المرحلة التي تعنى بتحليل صلات الدوال بمدلولاتها في ضوء الاعتراف بالمشكلة من جهة ، والوصول إلى نتائج تتعلق بتلك الصلات يمكن أن توصف بالعلمية من جهة أخرى .

(2)

* القراءة آلية التغلب على القصور :

إن الصلة بين الدال والمدلول بوصفهما وجهين لعملة واحدة هي (العلامـــة) اللغوية تقضي على وجه اللزوم من جهةٍ أن يكون البحث في المعنى أمراً لغوياً ، مثلما أن البحث في اللفظ كذلك . كما يقتضي ذلك أن تنبـــني تصورات الحقول المعرفية غير اللغوية حول الدلالة على المنجز اللغوي ؛ لأن ما يكون كذلك في مستوى المفردة يكون أيضاً في مستوى التركيب ، جملةً وعبارةً ونصّاً . فالنظر اللغوي يسبق غيره ، ليس فقط في تحديد المفاهيم المتعلقة بالمعنى والدلالة ، بل في اتخاذ الأسباب التي يحـــاوَل بهـــا اختراق المحجوب المشكل من الدلالات ومحاولة النفاذ إلى المستور منها أيضاً . وتقضي من جهة أخرى أن يكون النظر إلى المعنى فيـــه القـــدر من العلمية والمنهجية من منطلق أن البحث اللغوي يدّعي توافر هذا الشرط لمجاله .

ســـلّم الحقل اللغوي بدءاً بأن (العلامة) اللغوية جزء من كلٍّ هو (العلامات)، لفظيةً كانت أم غير لفظية . ونادى بالتسليم أيضاً بأن نقص

تحصـــيل المعنى في العلامة اللغوية يتبعه نقص في تحصيل الدلالة على مســـتوى الـــتركيب ، جملةً وعبارةً ونصّاً ونصوصاً . واشتق لاسم العِلْم (عـــلم الدلالة Semantics) بكامله من لفظ العلامة ، بل نادى منظرو هذا الحقل إلى جعل (اللسانيات) كلها فرعاً من فروع (علم العلامات). وانطلق النظر اللغوي إلى الدلالة من اعتبار أن دراسة بنية العلامة على مستوى (الأصـــوات) ثـــم عـــلى مســـتوى التغيرات (الصرفية) ثم على مستوى (الـــنظم)، لا تكـــتمل إلا في ضوء النظر إلى حركة تلك البنى جميعها في الاســـتعمال . وهـــذه الحـــركات يظهـــر تمازجُها في جانبين من جوانب الاستعمال هما معاني المفردات ودلالة التراكيب[5]. ولذلك كانت مستويات التحـــليل اللغوي تسير على الترتيب المشار إليه هنا . ولذلك أيضاً عُدَّت الدلالـــة هي خاتمة الترتُّبات ، وعليها ينعقد النظر في إدراج اعتبار اللغة ضمن مساقها الاجتماعي والنفسي .

غيـــر أن الـــتعقيدات والإشـــكالات المحيطة بالدلالة على الوجه الموصـــوف آنفـــاً جـــاءت كالمشتّت لجهود التحليل اللغوي ، وحلّت في طـــريق الدراسة العلمية الموضوعية كالعقبة الكأداء التي تستدعي تقليب الـــنظر فـــي إيجاد الآليات المناسبة للتغلب عليها . وهذا الذي تقدّم هو باختصـــار الفضـــاء الـــذي نشـــأ فيـــه وانبثق منه تصور الاجتماعيين (الفيـــرثيين) لـــلغة ، ومـــنه انطلق تشبثهم بسياق الحال (Context Of Situation)، وأبعد من هذا : تحديد مجموعة من (المواصفات) للوقوف ما أمكـــن على وسائل كشف الدلالة ، يتعلَّق معظم هذه المواصفات بظروف المتكلم والسامع وملابسات إنتاج الخطاب وتلقِّيه ، ويُعنى بالتركيز عليها أكثر من التركيز على بنيات الحدث الكلامي[6]. وامتدَّ هذا الأثر لـــ (فيرث Firth) ومـــن بعده (هاليداي Halliday) إلى الدراسات المعاصرة . " وإن العناية الحالية الكبيرة – في الواقع – بعلم لغة النصوص ، وأفعال الكلام، ونظـــرية الوثاقـــة الدلالية ، وعلم اللغة الاجتماعي عموماً ، يمكن النظر

إليهـا عـلى نحوٍ ملائم باعتبارها تطوّرات بعيدة النطاق في موضوعات واتجاهـات الـبحث الـتي قدمهـا (فيرث) بشكل برنامجي منذ جيل في مفهومـه عن سياق الحال "[7]. وهو أثر لا يمكن أن يكون إلا في ضوء تصـوّر الحاجـة إلى الوصول إلى آلية تساعد على استكناه الدلالة ، في ضمن منظومة إجراءات التحليل اللغوي المتكامل للظاهرة اللغوية .

وأزعـم أن (القـراءة) كـانت أحد أهم آليات النظر اللغوي لفك رمـوز (الدلالة) المتشابكة . لكن ليس على الطريقة التي يسلكها الحقل الـنقدي ، كمـا سيتضـح ، بل باتخاذ الوسائل التي يُرجى منها إيضاح المـبهم وتفسـير المشكل ، بصورة هي أميل إلى التحليل الموضوعي ، وبالـبعد ما أمكن عن الذاتية المفرطة المتمثلة فيما يمكن أن نسميه هنا بـ (القراءة التأويلية الذاتية الحرّة). ذلك لأن للدراسات اللسانية مجالها، وللحقل المختص بمقاربة النصـوص الأدبيـة المغرقة في إثارة الوجدان والعاطفـة اهتمامه الذي لا يشاركه فيه غيره ، وإن بدا أنَّ الأمر انتهى إلى إشـكالية تباعُد الوجهتين اللغوية والنقدية في هذا الجانب ، في حين يُفْـتَرَضُ انبـناء الـنظر الـنقدي على المنجز اللساني . ومن ثم تبرز التسـاؤلات الكـثيرة حـول طـبيعة التباعد ، وعن إمكان التلاقي بين الوجهتين .

وأعتقد أن الخلاف بين النظرين النابع من الخلاف بين اهتمامات الحقـلين أسهم على نحو ما في وجـود فروقٍ في التصـوُّر المفهومي لـــ (الدلالة) و(القراءة) من جهة ، وأسفر عن فروقٍ أخرى في تصور المـدى الذي تمتد إليه أو تقصر عنه (الذاتية) في مقابل (الموضوعية) مـن جهة أخرى . وقد يكون اختلاف النظر بين الحقلين امتداداً للخلاف القديم بينهما ، والذي سبق ذكره في مقدمة الورقة . وهو خلاف كان في الـزمن الماضي يأخذ أحياناً صورة هي أقرب إلى الصراع بين اللغويين

والأدباء كما هو معلوم . وهنا سأشير بإيجاز شديد في السطور التالية إلى بعض الفروق المهمة في التصورين للعلاقة بين القراءة والدلالة ؛ تمهيداً لإثارة التساؤلات التي تمس الحاجة إلى إثارتها .

* القراءة والدلالة :

إن مصطلح (القراءة) بما يحيل إليه الآن في الفكر المعاصر بعامة ، وفي الحقل النقدي على وجه الخصوص ، قد كثر الخوض فيه ، وتعددت المداخل إلى بناء الرؤية حوله . وتباينت وجهات النظر في تحديد المفهوم ، من جَعْلِه حيناً مرادفاً لألفاظ أخرى (كالشرح والتفسير والإيضاح والتأويل والفهم والكشف والتعرف .. إلخ) إلى جعله أحياناً أخرى شيئاً آخر ، إما بوصفه يشمل جميع ما تقدم وأعم منه ، وإما بالنظر إلى استقلال مفهوم القرءة عما عداه استقلالاً تاماً .

وعوضاً عن استعراض الآراء واختلافها في تعيين مفهوم (القراءة) على وجه التحديد سأبادر إلى القول : إن لفظ (قراءة) لا مفرَّ من تضمنه التفسير والتأويل وارتباطه بهما ارتباطاً يحتّم التسليم باستحالة وجود أحد الطرفين بغير الآخر ، حتى مع الاعتداد بكامل الاستقلال المفهومي للـ (القراءة). ولا مناص أيضاً من الاعتداد بـ (الدلالة) التي ترتكز عليها عمليات التفسير والتأويل المختلفة ، حتى في ضوء أكثر تصورات مفهوم (القراءة) حداثةً ، من حيث هو مفهوم متحرر من قيود نوايا مبدع النص ومقاصده ، و" من حيث هو تصوُّر يبدأ بتأكيد ما يقوم به القارىء من اختيار لمعنىً بعينه داخل التتابع المتضام لمساق الكلمات في النص المقروء ، وينتهي بأداء القارىء لهذا المعنى المختار ، بما يكشف عن خصوصية فهم هذا القارىء "[8]. ذلك لأن حرية القارىء في اختيار الدلالة مقيدة بالمعنى المعيَّن الذي يفرضه

التـــابع المتضام لمساق الكلمات وما يفرضه فهمه لذلك التتابع ، كما أن الحـــرية فـــي استبعاد نوايا صاحب النص الأصلي ومقاصده هي الحرية الـــتي لا تستطيع الفكاك مما ينبعث من النص نفسه لا غيره ، ومرتبطة بمـــا يتجه النص مباشرة إلى البوح به ، فلا يمكن الجزم حينئذ باستبعاد الأثـــر المباشـــر للنوايا والمقاصد في كل حال بإطلاق ، مثلما ينبغي ألا يُقتصَـــر في تصوُّر القراءة على الأحادية المنافية لإضافات القارىء إلى النص .

وانطلاقـــاً مـــن لـــزوم أن يكون النص الباعث الأول للقراءة ، مشـــدودة إليه (الدلالات) النابعة منه المنتهية إليه ، تفرعت القراءة إلى أنـــواع بحسب النص وما يتطلبه أو يستدعيه ، وبعبارة أخرى : يلزم أن يحدِّد نوع النص نوع القراءة إلى حد ما . ولهذا أشار (أمبرتو إيكو) إلى نوعيـــن متباينين من أنواع النصوص ، هما : (النص المفتوح) المحفِّز لـــلقارىء على إنتاج الدلالة الواسعة ، و(النص المغلق) المستدعي عدداً أقل من استجابات القارىء[9].

من هنا ارتهنت القراءة إلى ثلاثية لم تستطع الفكاك منها مع ما يُـــراد لهـــا في كل محاولة تنزع إلى تحريرها ما أمكن من القيود ، هي ثلاثيـــة (الضم والنطق والإبلاغ) على مستوى الجذر اللغوي والاستعمال العـــربي لمادة (قرأ)، بحسب ما يؤكّد د. جابر عصفور . ويؤكّد أيضاً أن هـــذه المدلـــولات الـــثلاثة تتجاوب مع التصور المعاصر للقراءة ، ذلك التصـــور الـــذي يجعل منها عملية (هرمونيطيقية) بما تحمله هذه اللفظة اليونانيـــة الأصل التي ترتبط بالفعل " الذي يقوم معناه القديم على أبعاد ثلاثية . يتصل أولها بمعنى التلفظ والنطق وتحويل المكتوب إلى منطوق؛ فيـــرادف المعـــنى المباشر للقراءة من حيث هي أداء لمعنىً وإبلاغ له . ويتصـــل ثانيهـــا بالشرح والتوضيح وتحويل الغامض المبهم إلى واضح

جـلي ، أو الكشف عما يقع في الدلالة الظاهرة من دلالة باطنة . ويتصل ثالـثها بالترجمة من لغةٍ إلى أخرى على نحوٍ لا يفارق البعدين السابقين فـي الدلالة الأصلية التي يشير فيها الفعل اليوناني القديم إلى نشاط إنتاج الخطاب ، تماما مثلما يشير إلى فهم هذا الخطاب ، على نحو يقرن معنى هـذا الفعـل بعمـلية التفسير والتأويل ، ويقرن معناهما بالفعل والكشف والتعرف داخل المعنى المعاصر لمصطلح القراءة "[10].

ومـن هنا ارتبط مفهوما (القراءة) و(الدلالة) ارتباطاً عضوياً ، بحيـث لا غنى للقراءة – من أي نوعٍ – عن الدلالة . بل وأبعد من ذلك نسـتطيع القول : إن القراءة هي إنتاج دلالة على نحو ما ، سواء أكانت الدلالـة تلك مستظهرة من النص عن طريق قارئه ، أم أضافها القارىء لكـن بفضـل الـنص الذي حفّز القارىء إلى إنتاجها دون غيرها ، وفي ضـوء مـا يـلح الـنص في طلبه من الضـم والنطق والإبلاغ ؛ لفـك مغاليقه والوصول إلى فهم ما يود قوله ، لا مطلق الفهم . وأبعد من ذلك أيضـاً نستطيع أن نؤكّد مطمئنين أن وجود الدلالة وتحققها على نحو ما هـو المفـتاح لقـراءة من نوع ما أيضاً مناسب لها ، باعتبار أن النص المفـتوح الـباعث عـلى قراءات متعددة مختلفة هو المشحون بشحنات دلالية غزيرة. وباعتبار أن التأويل والتفسير الذي لا مفر من أن يتضمنه فعل القراءة أو يرتبط به ، إن لم يطابقه ، يتجه إلى تحديد دلالةٍ من نوع ما .

ولذلـك لا بأس في سياق المقارنة من حيث لزومُ التأثر والتأثير بيـن المفهومين من القول : إن ما سبق يقضي بأن الأثر الحاصل للدلالة يؤثر بالضرورة في القراءة . والثابت الذي يمكن الاطمئنان إليه أن مجرد الأثـر في الأولى يحدث أثراً في الأخيرة ، مثلما يكون العكس بالعكس . ومجـرد الاخـتلال فـي إحداهما يولِّد اختلالاً في الأخرى ، بالقدر الذي يزيحها عن المتصوَّر لها المتبادر من أول وهلة .

* صعوبات الدلالة صعوبات القراءة :

إنَّ الدلالـــة – بوصفها الجسر الذي تعبر فوقه القراءة – يحيط بهـــا مـــن حيث تحققها (فضلاً عن تصور المفهوم في جوهره) كثير من الإشكالات التي لابد أن تلقي بظلالها على القراءة وعلى النظر إلى إمكان تحققهـــا على نحو معين . فحين أُحِسَّ بعقبات تحصيل المعنى وتوصيله عـــلى النحو المشار إليه سلفاً ، وأن اللغة لذلك السبب تحجب في أحيانٍ كـــثيرة أكثر من أن تُظهر ، وتخفي أكثر من أن تبين ، قَوِيَ الاعتقادُ في الحقـــل النقدي بأن مخاتلة النص وحجبه أدعى إلى توافر عدد أكبر من فرص القراءات المحتملة على وجوه مختلفة . " من هنا يقوم التعامل مع الـــنص عـــلى كشف المحجوب ، أي : على كشف الأوراق المستورة أو المســـتندات الســـرية . فمـــا يحجبه القول ويشكِّل في الوقت نفسه شرط إمكانه أو بداهته المحتجبة هو الذي يجعل القراءة الكاشفة ممكنة . وكلما ازداد الحجـــب ازداد إمكان الكشف وتنوعت احتمالات القراءة "[11]. ذلك أن القـــراءة من حيث لا تنفصل عن التأويل والتفسير ، وبما أنها إيجاد الدلالة ، يُتاح لها في غياب الدلالة الموجودة سلفاً أن تتحرك بحرية أكثر لإيجاد غير الموجود .

وســـيادة هـــذا الاعـــتقاد والتسليم باطراد التناسب بين الحجب وزيـــادة فـــرص الـــتعدد القـــرائي ، والميل إلى اتخاذ التعدُّد وسيلةً إلى اخـــتراق المحجـــوب ، هو في نظري امتدادٌ للبحث عن حلول لصعوبات الدلالة المتحدَّث عنها فيما سبق ، والتي تَقَدَّم ذِكْرُ المحاولات التي أعلن أصحابها العجز عن إحراز أي تقدُّم فيها . لكن هذا الحل يؤدي إلى زيادة فـــرص تجـــاهل دلالةٍ ما ، والتركيز على إيجاد دلالات بديلة ، في حين يكون عدم تجاهـــل تلك الدلالة أمراً مطلوباً وضرورياً ، أو حيـــن يُحتاج لا إلى إيجـــاد البديل بل إلى العمل على تجلية تلك الدلالة بعينها . إذ إنَّ

الحجـــب ربما يكون عارضاً ، إما لغموضٍ ما في مفردة يزول بزواله أو نحو ذلك ، فإذا زال العارض صارت الاحتمالات الأخرى كالعبث .

والقـــراءات المـــتعددة تـــتَّخِذُ إمكانات اللغة غير المحددة مطيةً مســوّغة لقراءات تضيف دلالات لا تتعلَّق بنوايا المؤلف ومقاصده ؛ لأن المؤلـــف استعمل اللغة التي ليست ملكه وحده ، فإذاً لا محيد عن قراءة لغته بكل الوجوه التي تحتملها ، وتصبح عندئذٍ كل الاحتمالات مشروعة . وهـــذا صحيحٌ لكن الإفراط في هذا الاعتقاد والسير عليه يؤسس لسيادة نـــوعٍ من القراءات في مقابل تراجع أنواع أخرى . وهو ما ينافي قضية التعدُّد أصلاً . فإن القراءة التأويلية الذاتية التي تسيح وراء استدعاء كل مفـــردة في النص ما تستنطقه وتستحضره وتتعلق به أدنى تعلق ليست هـــي كـــل القراءات ، وليست هي القراءة الوحيدة . وإنها لتسوّغ عدم تحديد الدلالة المعيّنة حتى في حال تحتُّمها . وفوق هذا وذاك تبعد عن أن تكون قراءة مرجعية تحتفل بجدية الإشارة إلى وقائع ملموسة ، من داخل النص أو خارجه .

والقـــراءة بما هي عملية لا تنفصل عن التفسير والتأويل – من منطـــلق أنها ضم ونطق وإبلاغ ينتج تفسيراً – يُفترض أن تتجه مباشرةً إلى فـــك شـــفرات الـــنص فـــي المحل الأول ، باعتبارها تنطلق من فهم المقـــروء والتعرف على مضامينه . ولذا لابد من النظر أولاً إلى الدلالة المحصَّلة من النص في المرحلة التي يُفترض فيها أن النص أُنتج بوصفه رســالة – بحسب ياكبسون – يُعنى بإيصالها والاتصال عن طريقها بين طـــرفين : المرسل (المبدع) والمرسل إليه (المتلقي). " وفي سبيل بلوغ الرســالة لفاعليـــتها لابد من وجود سياق يستطيع المرسل والمتلقي أن يفهماه ، وشفرة مشتركة ، وقناة تمثل أداة الاتصال "[12]. لكن القفز إلى القراءات التأويلية الحرة يجاوز بطبيعة الحال المرحلة الأولى الأساسية ؛ انطلاقاً من المناداة بالإنعتاق من كل قيد .

والقـراءات التأويلية الحرة المفتوحة تستند على ما يعرف بـ (فضـاء الدلالة) الذي يُصوَّر على أنه (انفتاح) للدلالة ، في حين أنه في حقيقـته ينشـأ في ظروف (انغلاق الدلالة) لا انفتاحها . فمع ازدياد قوة الحَجْـب تزداد احتمالات التعدُّد . وفي هذا قلبٌ لاتجاه القراءة ؛ فبدلاً من أن تتّجه القراءة في المقام الأول إلى تحصيل الدلالة الأساسية ، التي هي التـنقيب فـي الدلالة لفتح المغلق منها وكشف المحجوب ، بحيث يمكن التصـور ببساطة أن سهولة القراءة تكمن في سهولة النص وصعوبتها فـي صعوبته ؛ فتخدم القراءة النص قبل أن تُعنى بالإضافة إليه ، تتّجه بدلاً من ذلك إلى البدء بالإتكاء على المحجوب والإستناد إليه ؛ بالإضافة إلى الـنص إضـافة لا تحفـل مـن قريب أو بعيد بمعالجة المحجوب أو محاولـة كشفه . ويصير ما يُعَدُّ (انغلاقاً) للدلالة انفتاحاً للقراءة ، ويُنظر إليه على أنه انفتاحٌ للدلالة أيضاً .

وفـي ظلِّ التصوُّر النقدي العريض لفضاء الدلالة المُفْسِح للتعدُّد القرائي التأويلي الذاتي لا تُتاح الفرصة كثيراً للتأمُّل الجزئي والتدقيق في تحقـق الدلالة أو عدم تحققها من الجانب العلمي الموضوعي النابع من الـنظر الـلغوي الفـاحص في جوهر الدلالة وإشكالاتها وما يحيط بها ، ومـراجعة ذلـك في ضوء الأسس العلمية اللغوية الصرفة ، وهو النظر الذي لا يلغي من الاعتبار كليّاً تضمُّنَ الإحالة إلى شيء موضوعي واقعي ملموس . ذلك لأن أساس عدم الوثوق بقدرة اللغة على الإبانة التامة في كـل حـال هـو أساس لغوي ، بمعنى : أنه شيء توصَّلت إليه الكشوف الـلغوية ، فأساسه العلمي ينبع من الدراسة العلمية للغة ، ثم انبنى في الحقـل الـنقدي عـلى ذلك الأساس الإحساس بوجوب استكمال النقص بجميـع الوجـوه التي تغطيه ؛ اعتماداً على مسوّغ استحالة الركون إلى الدلالـة المعيّـنة بصورة محدّدة ، لا اعتماداً على البحث عن التحديد أو عـلى أقـل تقديـر مـا يقرِّب إليه . ومن ثم لم يُحَسَّ بمانعٍ من الاتجاه

مباشرة إلى تسويغ الدلالات المتعددة ، دون النظر أولاً في إمكان حصول الدلالة المعينة أو عدم إمكانه . وهذا في الحقل النقدي ينطلق من التسليم بداهـة بـأن النقد لا شأن له بالنظر العلمي إلى اللغة ، بل مجاله التوافر عـلى الـتقاط إمكانـات القراءة بإنتاج الدلالات من أي نوع ، من غير الالـتزام بالاسـتدلال عليها استدلالاً علمياً موضوعياً . وبإمكان النقد أن يسـتوعب جميع العلائق القوية وغير القوية جنباً إلى جنب للتوصُّل إلى أقـوالٍ تـربط الأشياء بأشياء أخر ، مهما بدت تلك العلائق مما لا يُعوَّل عـليه فـي غير الشأن النقدي . فالنقد بذلك يشكِّل ما يشبه القطيعة مع الحقـول الأخـرى – ولاسيما الحقل اللغوي – أو على الأقل لا يمنع من حدوث القطيعة على نحو من الأنحاء .

تتجه القراءة اللغوية إلى التشبُّث بمحدِّدات الدلالـة ، وتحـاول الإمسـاك بمـا مـن شـأنه أن يصبَّ في مصلحة ظهور الدلالة المعيَّنة وانكشاف الغِطاء عنها ، سواء من داخل النص أم من خارجه وربما من الخارج بصورة أكثف ، بحيث يكون وجود أي نوع من الإشارة إلى محدِّد مـا مُـلغياً الاحـتمالات الأخـرى التي يُسمح بافتراضها فقط في غياب المحـدِّدات كلياً وتتكىء القراءة النقدية في المقابل على غياب المحددات الكلي بصورة أساسية ، بحيث يفسح الغياب لمزيد من التعدد ويتيح فرصاً أكثر لاحتمالات أكثر عدداً .

راوحـت مناهج القراءة النقدية منذ ظهورها إلى الآن بين الأخذ بمدى معيّن مسموح به من المحددات وبين الدعوة إلى التخلُّص من قَدْرٍ مـا مـنها ، حيـث تدرجـت من العناية أول الأمر بظروف نشأة النص وإنـتاجه ، وبحيـاة قائله ، وسياق القول ، والملابسات المحيطة بزمان الـنص ومكانه ، ونحو ذلك من مؤشـرات التحديد التي كان يُنظر إليها عـلى أنهـا سبيل القراءة وطريق التأويل والتفسير ، إلى أن اتجهت بعد ذلك إلى التخلص من النظر إلى المحدِّد بوصفه قيداً يضيِّق فُرص التعدد ؛

لأنــه يقلل فرص الحجب . فنودي بقطع الصلة مع ما هو خارج النص ، والـتركيز فقــط عــلى بــنية النص لا غير ، بوصف البنية قادرة على اســتنطاق العدد الكبير من الاحتمالات ؛ لأن النص حينئذ يصبح مخلوقاً آخــر غير ذاك الذي نشأ في سياقٍ ما معيَّن يقود إلى التحديد . ثم وصل الأمــر بالقراءة النقدية في المرحلة التالية إلى اللجوء إلى إحداث فرصٍ أكــبر مــن تلك التي رام إحداثَها التركيز على مجرد بنية النص ، حيث رؤي أن الــنظرإلى تلقِّي القارىء سيحدث من إتاحة فرص التعدد ما هو أعمق وأبعد أثراً من ذلك النهج الذي اتُبع في المرحلة السابقة . فإذا كان التعدد في تلك المرحلة سيكون بعدد ما تحتمله بنيته من أصناف التأويل فإنه في هذه المرحلة سيكون بالتأكيد بعدد القرّاء مهما كثروا .

غيــر أن مــناهج القــراءة تــلك ، والتي ينم تدرجها بالطريقة المذكورة عن أنَّ كل منهج ساد في مرحلةٍ راح يحاول تلافي ما يلحظ أنه عيــبٌ فــي المنهج السائد في المرحلة السابقة ، تصطدم بإشكالات يوقع فيها هذا المنحى في التدرُّج . فمع أن المحسوس به المستقر في الأذهان أنَّ هــذا التدرج يسير في الاتجاه الصحيح ويتخلّص من اتجاهات قرائية خاطــئة لا ينــبغي للــنص أن يُكبَّل بالتقيد بها ، وأنه يعتمد على أسس موضوعية لغوية نابعة من استحالة الركون إلى تحديد للدلالة مجزوم به في اللغة كما سبق ، مع هذا نجده في الخطوة الأولى التي تبناها البنيويين فــي الاتجــاه المضاد للإتجاه التقليدي ينحو نحو عزل النص عن سياقه الاجــتماعي ، ويبعد باللغة عن كونها ظاهرة اجتماعية في المقام الأول . ويُخْــرِج من اهتمامه فضاءات ولد فيها النص ، قد تنتفي دلالة النص أو تضؤول بتغييبها[13]. وينحو في الخطوة التالية التي ظهرت بأخرة وتعلي مــن شــأن المتــلقي نحو إضافة المزيد من العزل عن السياق ، وذلك بالاعتداد بنقص (تحصيل المعنى) عند المتلقي المتحدث عنه فيما سبق ، لا من حيث هو مانع من اكتمال حصول الدلالة بل بالعكس ، أي : بوصفه

مـــثرياً لهـــا مسبباً تعددها . هذا بالإضافة إلى بقاء اعتبار وجوب فصل النص عن سياقه الذي نشأ فيه ، وهو الاعتبار السائد كذلك في المرحلة السابقة كما سلف . وهاتان الخطوتان تنافيان التوجه اللغوي الباحث عن المحـــددات الدلاليـــة واللاهث وراء تلمسها وجمعها ، فانفصلتا عنه وإن بدتا على نحو ما أنهما انبنتا عليه .

لهـــذا الـــذي تقدَّم إخال إنه يمكنني أن أزعم أن القراءة النقدية بـــدأت في الانفصال عن المنجز اللغوي في اللحظة التي توصل فيها هذا الأخير لحقيقة الصعوبة والتعقيد في تحديد الدلالة على الوجه الذي لمسه حتى الفلاسفة والكتّاب من غير اللغويين وتقدم وصفه آنفاً واتجه الحقل الـــنقدي حينئذٍ فوراً إلى الاتكاء بقوة على (الغياب) والتسليم الكامل به ، واســـتبعاد أي أثر لـــ (الحضور). وأخذ مفهوم (القراءة) في النقد يتبلور لا على أساس أنه آلية للإحضار ومواجهة مأزق الغياب ، لكنْ في اعتماد الغياب منطلقاً للقراءة ، إن لم يقم عمداً بالتغييب وتجاهل الحاضر الماثل والإنصـــراف عـــنه . واعـــتدّ المفهوم في تبلوره على هذه الصورة بـــ (الذاتية) على حساب قدر من (الموضوعية). وبدأ مشوار مفهوم القراءة الـــنقدية من لحظة الانفصال تلك ؛ متخذاً سبيله وحدَهُ ، غير عابىء بما يحـــدث بعد ذلك مما يمكن أن يعارض الأسس الأولى الأولية التي انبثق مـــنها البحث اللغوي أصلاً أو يُشْكِل عليها على أقل تقدير . من هنا نتج اعتـــبار انغلاق الدلالة المفضي إلى إنغلاق القراءة لغوياً انفتاحاً للدلالة يفضـــي إلى انفتاح للقراءة نقديا . وعُدَّ ما كان حضوراً في الثانية غياباً في الأولى . وتجوهل في النقد من السياقات المصاحبة للنص والمحيطة به ما حظي بعناية واهتمام واحتُفل به في دراسة اللغة .

وبعـــد فقـــد يشعر هذا الحديث في التصور العام لفروق الدلالة والقـــراءة بين الحقلين اللغوي والنقدي بأن المرء هنا لابد أن يستشعر

بالضرورة تأييد أحد التصورين والنيل من الآخر . ويشعر كذلك بأنَّ الورقة آخـذة سـبيلها إلى حشد الحجج والبراهين لنصرة أحدهما على الآخر ، أو التقـليل مـن شـأن واحد منهما والإعلاء من شأن نظيره . ولعل القارىء استشـفَّ مـن السطور السابقة أنها ألصقت بالجانب اللغوي الاقتراب من (العـلمية) وجعلـته أولى بالاتصـاف بهـا مـن الجـانب الـنقدي ، وأن (الموضوعية) أميل إلى أن تكون بجانب الدرس اللغوي في مقابل (الذاتية) التي تتكىءُ عليها الدراسة النقدية ، وفي ذلك انحياز واضح للنظر اللغوي . غيـر أن الورقة لا ترى أن هذا الاتصاف بالضرورة من مزايا النظر اللغوي فـي كل حال ، لاسيما إذا أيقنّا بأن النقد يتجه إلى نوع معين من النصوص تطغى عليه الذاتية وتسوده المضامين النفسية في مقابل المضامين المنطقية كما مر ، هي النصوص الأدبية على وجه الاختصاص بها والاقتصار عليها، أمـا الدراسة اللغوية فإنها تسير على خط يضع النصوص كلها أمامه دون تقيد صارم بالاختصاص بنوع ما منها . ثم إن الورقة لم تعمد إلى التوصل إلى نـتيجة محـدّدة تكـون بمثابة (الإجابة) على (السؤال) العريض الذي يفترضـه عـنوانها والأسـئلة الأخـرى المتفرعة منه . بل غرض الورقة الـرئيس إنما هو جعل كل ما تقدَّم – على طوله – كالمدخل إلى إثارة عدد مـن الأسـئلة الـتي تقف على أرضية اعتبار مدى التباعد أو التقارب بين التصورين ، لا أن تتورّط في إصدار الأحكام عليهما .

(3)

أسئلة الدلالة .. أسئلة القراءة : (أسئلة / الحضور / الغياب ، وحدود التأويل) :

إذا كـان الاتجاهـان النقدي واللغوي يشكلان ثنائية (اللغوي / النقدي)، وإذا كانت الأسئلة التي تعتني هذه الورقة بإثارتها تتعلق بثنائية

(الدلالة / القراءة)، فإن الأسئلة تأخذ منحى ثنائياً ؛ لأنها تتبلور في الإحالة على ثنائيات (الحضور / الغياب)، (الانفتاح / الانغلاق)، (الوحدة/ التعدد)، (الموضوعية / الذاتية)، (المؤلف / المتلقي)... إلخ، وهي ثنائيات متضادة ، وتحاول تلمُّس العلاقة بين شقي كل ثنائية من جهة ، وبين الثنائيات بعضها مع بعض من جهة أخرى ، والكشف عن مواطن الإشكال المحتاج إلى فضل نظرٍ وتفكيرٍ في كل علاقة :

1 - شكّل امتناع حضور الدلالة المُعَيَّنة (الغياب) عقبة في طريق القراءة المعْنِيَّة بالوصول إلى تفسير وتأويل للنصوص في التراث العربي منذ عصوره المبكرة . وتفرَّق القوم طرائق في البحث عن حلول لها منذ القِدَم . فراح بعضهم يسير في اتجاه الوصول إلى تفسير مقنعٍ لا غير ، وإلى التماس ما يؤيد التفسير لنصٍّ ما من هنا وهناك ، أي بالتماس المحدِّدات الدلالية للنصوص عملياً وتطبيقياً . وراح آخرون يبحثون في (الغياب) بوصفه ظاهرة ، وتأمُّله ودراسته ، وهو ما يمكن أنْ يُعَد نواة الدراسة الدلالية النظرية وشكلها الأوّلي . أما الأولون فقد عوّلوا على السياق والأنساق والظروف والملابسات ، ولم يُهملوا من الفضاءات المحيطة بالنصّ وقائله شيئاً . فالتقوا من جهة مع أصحاب المنهج اللساني الاجتماعي ، كما التقوا مع الخطوة الأولى (التقليدية) من خطوات مناهج القراءة في حقل النقد . وأما الآخرون الذين عُنوا بالجانب النظري فانقسموا أقساماً متعددة . منهم من لحظ صعوبات الدلالة وتعقيدها وتشابكها إلى الحدِّ الذي يُفقِدُ الأمل في الوثوق بها ، فيئس من إمكان القراءة كلية . فدعا إلى ما يشبه (الهروب) من القراءة أصلاً . ومن هؤلاء القائلون بالتفسير الباطني الرمزي . ومنهم من عمّق البحث في موضوعات تمسُّ الصلة بين الدال والمدلول ، فجاءت بحوث (العلاقة بين الاسم والمسمى)، (التوقيف والاصطلاح)، (الحقيقة والمجاز)، ونحو ذلك . فانقسم هؤلاء في بحوثهم بين الثقة في كون اللغة

حقيقــة وجوديــة فــي ذاتها ومن حيث إحالتُها إلى واقع موجود وبين المــناداة بمــا يشــبه القطيعة بين اللغة والوجود . وامتدَّ الشعور بهذا الإشــكال النظري إلى عصرنا الحالي حتى أوصل إلى ما يوشك أن يكون حلاً عصرياً عملياً تطبيقياً له في حقل النقد الأدبي على النحو الموصوف فــي ثــنايا هذه الورقة . والسؤال هنا : أيمكن القول : إن الغياب الذي أيــأس من إمكان القراءة قديماً إلى الحدّ الذي حدا ببعضهم إلى الهروب مــن القــراءة ، أدّى إلى الاستسلام له حديثاً وتغيير مفهوم القراءة من الوحدة إلى التعدُّد بناءً عليه ، فكان التعدُّد هو البديل عن الهروب ؟ ثم ألا يمكن جعل التعدد هروباً عصرياً مشاكلاً على نحو ما للهروب القديم ؟ أم أن في (الغياب) حضوراً لم يُتنبَّه له ، ويتضمَّن قيمة حضورية لم تُستثمر في الماضي البعيد ؟

2- مــا طبيعة الحقوق المعطاة للمتلقّي والحرية الكبيرة المتاحة لــه في الوصول إلى تأويل ما للنص ، وما منبعها ؟ أهي الحقوق الآتية مــن واحديــة المنــتج وتعــدُّد المتلقين ، بحيث يتعين تفاوت الفهم بين المتلقين فتتعدد القراءات بتعدُّد التفاوت في الفهم ، من منطلق أن القراءة مــا هــي إلا عملية معالجة للفهم والتفســير والتأويل ويستحيل تطابق اثنين وتساويهما في إجراءات المعالجة ، ومن منطلق التسليم بفرض أن النص غامض بطبيعته - كما هو مقرر - ويتعــاور المتلقون فكَّ شفراته وحــلّ غموضه كلٌّ بقدر ما تمليه مقدرته ، ولما كان مقرراً تفاوتهم كان التعدُّد بحسب التفاوت ، ولا مجال حينئذ لتفضيل تأويل على تأويل آخر ؟ أم أنهــا مجــرد النزوع إلى إتاحة أقصى مدى ممكن للتعدد بوجود حرية الإضافة غير المحدودة إلى النص وبقطع النظــر تماماً عن المعالجة التي تستهدف فك شفرة النص ؟ أم هي عودة وارتداد عن المنهج البنيوي في محاولــة لإعطــاء الأنســـاق بعض الفــرص ولو جزئياً عن طريــق المتــلقي بوصــفه نافــذة تطل على ما هو خارج النص ؟ وبنــاءً على

ذلـك ما مدى ظهور (المركز) و(الهامش) في قراءات المتلقِّين المتعدِّدة بـتعدُّدهم ؟ وإذا سـلَّمنا بانمحـاء كـلٍّ من المركز والهامش وبتساوي القـراءات فما مدى إمكان وصف القراءة النقدية عندئذٍ بالمنهجية ؟ ثم مـا طبيعة اكتساب المتلقي الحرية ؟ أهي حقوق ممنوحة للقارىء على معنى : أنها مناداة من النقاد بوجوب إتاحة هذه الفرصة للقارىء ومنحه الحرية غير المحدودة للإضافة ؟ أم أنها حرية مكتسبة طَبْعَاً وضرورةً ؟

3 – كثيراً ما نمتعض ونستاء من تأويل القراء ما نكتبه ، ومن الأحكـام التي يبنونها على ما يقرؤونه مما نكتب . وعندئذٍ نطالبهم بأن يكونوا أكثر (موضوعية)، ونرجوهم أن يكفّوا عن تحميل نصوصنا ما لا تحتمل ، وألا يقوّلونا ما لم نَقُلْ . [ولم يسلم – بالتأكيد – من هذا أحدٌ من المشاركين هنا في هذا الملتقى]. وهنا يبرز عدد من الأسئلة التي تلحُّ في طلب الإجابة . ما حدود التأويل ؟ إذا كانت الإجابة بأن لا حدود ، فلماذا نمـتعض ونسـتاء مـن تجاوز (الحدود) في التأويل والإفراط فيه ، مع الإقـرار بعـدم وجـود حـدود فيصبح معنى (الإفراط) معدوماً ؟ ألا يُعَدُّ الامـتعاض والاسـتياء تعبيراً عن انتقادنا القارىء لعدم تلمُّسه محددات الدلالـة المعيّـنة ؟ ومعبِّراً في الوقت نفسه عن شعورنا الخفي بالحاجة عملياً إلى المحدِّد وإن نادينا نظرياً بالإنصراف عنه ؟ وإذا كان ذلك كذلك ألا يعـد هـذا تناقضاً بين مواقف النقد والنقاد النظرية والعملية ؟ ثم ما معـنى (الموضـوعية) هنا ، وما مدى البعد عن (الذاتية) في التأويل أو الاقـتراب مـنها ؟ وكيف نطلب قدراً من الموضوعية في الوقت الذي لا يُـرام فيـه تحديـد الذاتيـة بحـدود من حيث امتزاجها بالتأويل هيئةً ومضـموناً ؟ وكيـف يمكـن الجمع بين التوسل بالمنهجية والدعوة إلى التوسل بها في المقاربات النقدية من حيث هي إجراء معرفي يسير نحو التوصل إلى حقائق علمية موضوعية واقعية ويسير على خطا يدعي لها الـنأي عـن مجرد الانطباعية البحتة وبين إلغاء الحدود المقيِّدة للتأويل

الذاتـــي ، بل المفرط في الذاتية ؟ أيعني لفظ (الموضوعية) القيد وتعني (الذاتية) الانفكاك من كل قيد ؟ أم يختلف أحياناً المفهومان بحيث ما يُرى تارةً أنه ذاتي ما هو إلى موضوعي بالدرجة الأولى ، والعكس بالعكس ؟ وإذا كـــان هـــذا الاحـــتمال الأخير هو الصحيح فهل ينبغي أن يؤخذ في الاعتـــبار أن ما يضيفه القارىء من أخلاط وممتزجات من ذاته يدخُل في كون النص يحيل إلى موضوعات واقعية ملموسة ، تكون ذاتية القارىء مثلاً إحداها جنباً إلى جنب مع الاحتمالات الأخرى التي يحتملها ؟

الهوامش

1) انظـــر : السعران ، محمود ، علم اللغة مقدمة للقارىء العربي : دار الفكر العربي ، بدون تاريخ ، ص 297 – 304 .

2) هذا ملخص مفهوم كلام الكاتبة الذي نقله السعران بالمعنى ص 300 – 301 .

3) انظـــر : زيدان ، محمود فهمي . في فلسفة اللغة . بيروت : دار النهضة العربية ، 1985 م. ص 92 – 30 ، 97 ، 136 ، أنيـــس ، إبـــراهيم . دلالة الألفاظ . القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ، 1980م ، ص 6 ، السعران ص 320 – 322 .

4) انظـــر : عبدالعزيز ، محمد حسن . مدخل إلى علم اللغة . القاهرة : مكتبة الشباب : 1992 . ص 236 – 240 ، روبـــنز ، روبـــرت هـــنري . موجز تاريخ علم اللغة في الغرب . ترجمة د. أحمد عوض . الكويت : سلسلة عالم المعرفة ، العدد 227 ، نوفمبر 1997م . ص 342 .

5) يميل كثير من الدارسين إلى التفريق بين (المعنى) و(الدلالة). ويكاد أكثرهم يجمعون على انصراف لفـــظ (المعـــنى) إلى اللفظ المفرد ولفظ (الدلالة) إلى التركيب ، على تفاوت واضح بينهم في تحديد المفهوميـــن عـــلى وجـــه الدقـــة . وتجدر الإشارة إلى اتجاه النقاد المعاصرين إلى إلصاق مفهوم (المعـــنى) بما تفيده الكلمة في اللغة ، أي : المعنى المعجمي ، وإلصاق مفهوم (الدلالة) بما يضيفه المتـــلقي إلى التركيب جملة وعبارة ونصاً ونصوصاً من المعاني . والمعنى على كل توجيه خاص والدلالـــة أعـــم . انظر : الغذامي ، عبدالله . المشاكلة والاختلاف . المركز الثقافي العربي ، ط1 ، 1994 م. ص 43

6) انظـــر : جاد الرب ، محمود . علم اللغة نشأته وتطوره . القاهرة : دار المعارف ، ط1 ، 1985م. ص 148 – 151 .

7) موجز تاريخ علم اللغة في الغرب . مرجع سابق . ص 362 .

8) عصـــفور ، جابـــر . مقدمـــات مـــنهجية ، بحث منشور ضمن أعمال مؤتمر (قراءة جديدة لتراثنا النقدي). جدة : منشورات النادي الأدبي الثقافي ، 1990م. ص 112 .

9) اعتمد إيكو نصاً حكائياً مفتوحاً هو (مأساة باريسية حقاً) ليطبق عليه استراتيجيات قرائية في كتابه (القارىء في الحكاية). ترجمة أنطوان أبي زيد . الدار البيضاء ، بيروت : المركز الثقافي العربي، الطـــبعة الأولى ، 1996م . انظر ص 259 – 292 . وانظر مقال إسماعيل الربيعي (القراءة حدود حق المعنى) مجلة علامات مج 9 ص 36 صفر 1421هـ ص 147 .

10) مقدمات منهجية – أعمال (قراءة جديدة لتراثنا النقدي) ص 112 – 113 .

11) حـــرب ، علي ، نقد النص . الدار البيضـــاء ، بيروت : المركز الثقافي العـــربي ، ط2 ، 1995 . ص 18 .

12) علامات مج 9 ج 36 ص 144 .

13) عرض الدكتور حسن النعمي في دراسة له بعنوان (ديوان العرب شعرٌ أم سرد ؟) لبعض تقاطعات الشـــعر والســـرد . وخـــلص في خاتمة دراسته إلى نتيجة مؤداها : أن الفصل بين الشعر وسياقه إضـــعافٌ لحضوره . انظر الدراسة المذكورة ، مخطوطة مقدمة ورقة عمل في ورشة منتدى جدة الأدبي لموسم عام 1420/1419هـ ، ص 32 .

* * *

نظريـــات قراءة النص

لميـاء باعشن

موضوع النص وقراءاته حقل متسع تتداخل فيه المدارس النقدية والمجالات الفكرية إلى حد التشعب والتعقيد . لذا فإننا سنقتصر من كل ذلك في سياقنا هذا على ركن مدقق محوره محاولة التنقيب عن الخلفيات التكوينية التي رسمت إطار النشأة التاريخية لعلم القراءة في العصر الحديث ومواكبته في مطلع القرن العشرين لجملة من التحولات النوعية في حقل العلوم الإنسانية.

حين أصدر أفلاطون حكمه بطرد الشعراء من جمهوريته الفاضلة فقد جاء ضمن إدانته الأخلاقية للأدب إشعار مبكر عن الأهمية الإستراتيجية للقارئ . نبه أفلاطون منذ زمن سحيق إلى أن الاتصال الأدبي يتحقق من خلال التأثير الذي يمارسه النص على القارئ وقد أفزعته القوة الهائلة للسلاح الأدبي الذي يتمثل في بلاغة الإقناع وهي تفرض عالماً وهمياً على المتلقي فيقع فريسة الخداع ولا يشك في مصداقية ذلك العالم . ثم رأى أفلاطون أن البعد التأثيري للوسيلة الاتصالية الأدبية يتجاوز حد التمويه بالمحاكاة ويصل إلى إثارة انفعالات غير مستحبة في المتلقي ، فاستحق أن يقمع (Plato1971, 33-41).

وأخذ الصدى الذي أحدثه هذا الهجوم على الشعر يتردد على مدى العصور، حيث تصدى الشعراء والنقاد لهذه الاتهامات مدافعين عن الأدب كأداة أخلاقية تهذب وتطهر الروح الإنسانية. فهو ليس مجرد متعة للحواس بل له فائدة اجتماعية قصوى لكونه قادر

على نقل الانفعالات المرتبطة بالمثل العليا ، فنشأ البعد الإصلاحي للأدب . وعندما يدافع سير فيليب سيدني Sir Philip Sidney عن الشعر كالمحرك الأساسي للفضيلة فهو يضع اللوم على القارئ الذي يرى فيما يقرأ تصويراً للرذيلة فيندفع لارتكابها ليشبع أهواءه الخاصة (Sidney 1971, 169). وكذلك عندما يصف ألكسندر بوب Alexander Pope سر انجذاب القراء للعمل الأدبي فيقول بأن ذلك يرجع إلى أن الشعر "يعيد إلينا صوراً موجودة في عقولنا" فهو بذلك يحدد مسئولية القارئ وقدراته الشخصية في فهم معاني النص الأدبي (Pope 1971, 281, line 300).

ولم يكن الأدب ليتحرر من النزعة الإرشادية ولا كان النص ليعزل عن سياقه الاجتماعي لولا الموقف الجمالي من الفنون والذي صنف الإحساس بالجمال كقوة هائلة تسمو بالروح الإنسانية . حينها تدفق الفن من أجل الفن والأدب من أجل الأدب دون أن يستجدي قيمته وسبب وجوده داخل اعتبارات أخرى . من هنا بدأت مدارس النقد الجديد New Criticism بالانتباه إلى العمل لذاته فحسب وبقيت خلفياته التاريخية والاجتماعية والنفسية خارج حدود قيمته الفنية. وعلى الرغم من تركيز هذه المدارس شكلية كانت أو بنيوية على النص فقد فتحت المجال لإعادة تقديم القارئ كوظيفة وموقع للمعنى لا كيان مجرد وذلك بلفت الانتباه إلى النظام الداخلي للعمل الأدبي الذي يجعل المعنى ممكناً.

وقد شهد القرن العشرين كماً هائلاً من الإسهامات المنهجية التي تحاول التقنين لفنيات التحليل فتتعامل مع النص بوصفه مجموعة من الكلمات والجمل والعبارات التي يمكن إحصاؤها وحساب معدل تكرارها . وتبعاً لقوانين المنحى اللغوي التحليلي تكون مهمة القارئ في اكتشاف المركز النصي وتفسير التفاعل الذي يحصل بين عناصر النص

المتعارضة من كلمات وأسلوب وصور وبناء وموضوع وغموض وسخرية .. وذلك في إطار نحوي صرفي وصوتي بحت. أما القارئ البنيوي فلا يهتم باكتشاف نمط اللغة وإنما يتعامل مع بنية النص وفقاً لمبدأ اعتماد الكل على الجزء وتفسير خصوصية النظام المهيمن على النسق العام للنص . ثم ظهرت منذ منتصف القرن وحتى نهاية السبعينات نظرية استجابة القارئ **Reader Response Theory** التي اهتمت بالعلاقة بين النص والقارئ، وأثبتت مشاركات النقاد في هذه النظرية أن للنص قدرة وقابلية للتأويل المتعدد لا يمكن استهلاكها .

وعلى الرغم من أن إبراز حضور المتلقي ودوره في إعادة تشكيل النص بدأ مع مدارس النقد الحديث ، إلا أن هذا الاستعراض السريع والبسيط لتطور نظريات النقد يثبت أن القارئ كان دائماً الشغل الشاغل للنقاد ، وبما أن الأدب يعتمد على أدوات لغوية ، والظاهرة اللغوية كما يقول بلومفيد : "هي سلسلة من المنبهات تتلوها استجابات "، فإن تفاعل القارئ مع النص كان قد اقترن بعملية التأويل اقتران عملية القراءة بعملية الكتابة التي لا تتحقق إلا من خلال هذا الفعل الملازم لها . والقراءة توأم الكتابة وما كان لنص أن يكون بدون قارئ لأنه ليس تجريداً محضاً وليس تأملاً منطوياً على نفسه، بل إن النص يظل راكداً حتى ينفث فيه المتلقي حياة بفاعلية القراءة .

يرى *رومان انجاردن* **Roman Ingarden** أن هنالك فرق بين النص كشيء أو وجود مادي وبين تجسيد النص من خلال فعل القراءة التي تعطيه وجوداً فعلياً فيقول : " خلال القراءة نحاول أن نبعد أي مشاغل تلهينا عن التركيز . وهذا الابتعاد عن العالم الحقيقي إلى عالم منفصل يتحقق في مساحته استيعاب وعي النص ذاته" (**Ingarden 1973,** 355). كان القارئ ولا زال طرفاً فاعلاً في أي عملية إتصال لغوية فهو

ركن من أركان نموذج رومان ياكبسون Roman Jackobson الذي صنفه علـى أنـه متـلقي رسالة المرسل. ومهما كان اتجاه العلاقة بين أقطاب معادلة الاتصال هذه فهنالك دائماً من يتكلم ليقول شيئاً ما يوجهه لشخص مـا بشكل ما ولغرض ما . فالقراءة إذاً ما هي إلا محاولة فهم المحتوى والتعرف على المضمون وكشف المغزى الكامن في النص الأدبي .

المضمون

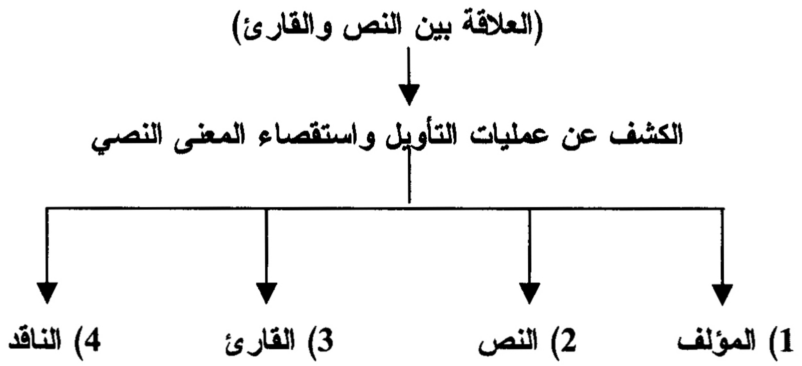
المرسل ——— ◄ الرسالة ——— ◄ المتلقي

الإتصال

شفرة النظام اللغوي

الشكل (1) نموذج ياكبسون للاتصال اللغوي

أخذت منطلقات التناول النقدي لعملية القراءة على عاتقها مهمة الكشف عن عمليات التأويل التي يقوم بها القارئ وحل معضلة الاختلافات والفروق بين القراءات والتأويلات للنص الواحد. وعليه فنظريات القراءة لا تخرج عن دائرة إستقصاء المعنى النصي، لذا فليس من المستغرب أن ترتـبط تـلك الـنظريات ارتـباطا وثيقـاً بالفلسـفة الإبيستمولوجية Epistemological Philosophy التي تنص على أن كل ما يدركه الإنسان فهـو بالضـرورة خاضـع لتفسـيراته، وعـلى الفلسـفة الظواهـرية Phenomenology التي تضع أهمية كبرى على دور المستوعب للأشياء فـي تحديـد معانيهـا. وبـالفعل فقـد تدخل هذان المنظوران في البنية الأساسية للكثير من نظريات القراءة بهدف الإجابة على سؤال محير: ما الـذي يحدث خلال القراءة في عقل القارئ الواعي المتأمل للنص فيعطيه المعاني التي تثريه ؟

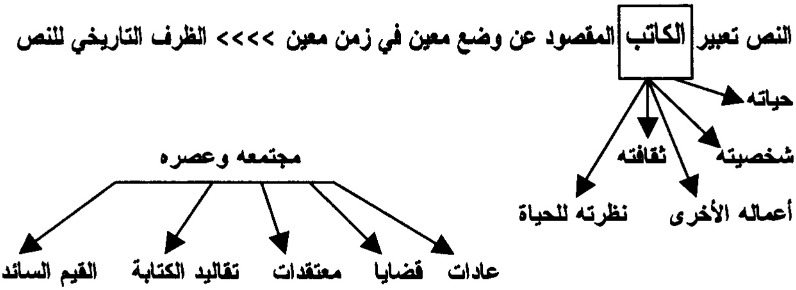


الشكل (2) نظريات الإستجابة Reception Theories

فـــي ســـعيها وراء تحديد مصادر المعنى، راحت نظريات قراءة النصوص الأدبية تدور في أربعة محاور رئيسية :

أولاً: معنى المؤلف :

على الرغم من أن هنالك اتفاقاً عاماً بين النقاد الأدبيين بأن فهم المعـــنى لأي نص لا يحدث إلا عندما يقرأه القارئ، إلا أن نظريات معنى المؤلـــف ترى أن المعنى لا يتغير لأنه دائماً تعبير الكاتب المقصود عن وضع معين في زمن معين ولا يمكن لدارس النص أن يتغافل عن زمنية الـــنص وظـــرفه التاريخي فهما أهم المعطيات التي تتحكم في الممارسة القـــرائية. وفي حالة اعتبار المؤلف مصدراً للمعنى في النص فعلى الناقد دراسة عناصر متعددة تدخل في تكوين ذلك المؤلف مثل: أحداث حياته، شخصـــيته ونفســـيته ، ثقافـــته ومدى إطلاعه، أعماله الأخرى ، موقفه السياسي ونظرته إلى الدنيا ، المسرح الثقافي في عصره، عادات وقضايا مجتمعه، فنون تقاليد الكتابة والتأويل في عصره، القيم الثقافية والحياتية السائدة ، وإلى غير ذلك من أمور يتميز بها المؤلف كإنسان وفنان .



الشكل (3) معنى المؤلف

ويتمثل ضعف هذه النظريات في النقاط التالية:

1 – عملية الكتابة قد تأخذ صاحبها بعيداً عن البدايات المقصودة فتخرج العمل من دائرة التخطيط إلى العفوية التي قد لا يدرك أبعادها الكاتب نفسه.

2 – قد يتجسد في العمل معان رمزية اجتماعية لا تتضح للكاتب ولا تظهر مراميها إلا في سياق تاريخي ثقافي مستقبلي.

3 – قد يطفو على العمل نوازع من اللاوعي الخاص بالكاتب وهو نفسه لا يعي مقاصده النفسية الدفينة.

4 – التحيين ، أو تحديد الظرف التاريخي للعمل قد يجعل القارئ حبيس الرؤية القديمة التي حفزت الكاتب.

5 – للنص مميزات تجعله ينفلت من الإطار المرجعي فيصبح قادراً على تجاوز ظرفيته الزمانية والمكانية ليكتسب القدرة على مخاطبة قراء متنوعي الثقافات والنزعات . إن تمرد النص على قصد كاتبه يفتح المجال لاحتمالات متعددة تتيح استيلاد ما لم يكن أصلاً موجوداً . ولذلك فقد قال المتنبي قديماً : " اسألوا ابن جني فهو أدرى بشعري

مني ". فانبعاث النص الواحد وتجدده مع كل أوجه القراءة فيه إثراء للمعنى ودلالة واضحة على مرونته.

ثانياً : معنى النص :

تـــرى هذه النظريات أن المعنى ليس في قلب الشاعر وإنما في الخـــواص الشـــكلية والبنائية التي تعمل كمفاتيح ثابتة للوحدات الجمالية القائمـــة بذاتها والمنغلقة على نفسها في داخل النص . ويقوم الناقد هنا بالقـــراءة المغـــلقة Close Reading الـــتي تفصل النص كوحدة مركزية متكامـــلة عـــن خـــلفياته ليتوصل إلى قيمة النص بتجاوبه مع الشفرات المســـتقلة بـــه وبتفسير السمة الأدبية التي تتحلى بها البنية اللغوية في تركيبـــتها مـــن حيث هي نسق من العلاقات الداخلية . وفي حال اعتبار الـــنص محـــتوياً على المعنى فعلى الناقد القيام بالتحليل الجزئي والكلي بشكل موضوعي لوحدة النص ولغته وقواعده الصرفية والنحوية وصوره الجمالية وتماسك بنيته وتناسق أجزائه وعلاقتها بالكل .

ويتمثل ضعف هذه النظرية فيما يلي:

1- فـــك رموز النص يحتاج إلى كفاءات على مستوى عال من التدريب لتفصـــيل النص ومعرفة استراتيجيات التمعين حيث أن النص قد بنى حسب تقاليد لها أسس في حقائق اجتماعية ثقافية موضوعية متفق عليها.

2- المعنى يعتمد بشكل كبير على كفاءة القارئ وقدرته على التجاوب مع أبـــنية وممارسات النص التي تعمل ضمنياً فيراها هو بطريقة معينة وثابـــتة ، وفـــي ذلـــك تجميد لمعاني النص التي يمكن التكهن بها ، وتجميد لابتكارات الناقد التي يحدها الاستيعاب المسبق لكل خصائص البنية اللغوية .

3- قابـــلية النص للتأويل تصبح أحادية تبعاً لقوانين محددة تحكم التحليل اللغوي بينما تعتبر تعددية التأويل من معايير جودة النص.

4- قوانين القراءة وتقاليد التحليل الأدبي متوارثة ومتفق عليها أكاديمياً واجتماعياً ، فإن تغيرت العوامل الثقافية القائمة في مجتمع ما وفي عصـــر ما فإن المعنى يتغير تباعاً . لذا فالمعنى ليس ثابتاً في النص بل في التداخل اللغوي والثقافي الذي يشترك فيه القارئ .

ثالثاً : معنى القارئ :

عـــندما نـــادى رائـــدا الـــنقد الجديد *ويمزات وبيردزلي* W. K. Wimsatt and Monroe Beardsley بموضـــوعية النص في الأربعينات فقـــد قاما أيضاً بتحطيم الاعتقاد الباطل في قصدية المؤلف Intentional 1946Fallacy وفـــي نـــتاج الـــتجربة النصـــية وتأثيـــرها على القارئ 1949Affective Fallacy كمصـــادر للمعنى (Wimsatt and Beardsley 1972, 334). أما المقال الذي صدر في 1968 بعنوان "موت المؤلف" فقد أعـــلن تحرير النص من كونه مجرد صف من الكلمات يفرز معنى محدد يقصده الكاتب فقط إلى كونه فضاء ذو أبعاد عديدة تتضارب وتختلط فيه المعـــاني . فـــالمؤلف سلطة تهيمن على النص ووجودها ليس ضرورياً للمعـــنى والدليل هو تفاعلنا مع الكتب القديمة مجهولة المؤلف ، وعليه فقـــد صـــرح كاتب المقـــال رولاند بـــارت Roland Barthes (1915 - 1980) بأنـــنا " إذا أعطيـــنا الـــنص مؤلفاً فإننا نفرض عليه حدوداً تغلق مداخـــل الكـــتابة " (Barthes 1977, 146). وعـــلى الـــتوالي فقـــد شكك *نورثـــروب فراي* Northrop Frye في كون المؤلف حكم نهائي يفصل في قيمة العمل الأدبي ، وأخذ *جاك ديريدا* Jacques Derrida في وصف ضـــمير المتكلم في الكتابة criture على أنـه " أنا الغائب" لأن فعل الكتابة

في نظره يقتل شخص المتحدث ويذيب فرديته في ضمير الجماعة القارئة (Hoy 1978, 81-82).

وكان الوجه الآخر لإختفاء المؤلف هو ولادة القارئ ليس كمجرد مستهلك بل كمنتج للنص . ترى مدارس جماليات التلقي Reception Aesthetics ومدارس الأسلوبية الانفعالية Affective Stylistics أن معاني النص لا تظهر في نقاط انطلاقه أي مصادره التأليفية ولا في ملامحه الشكلية ولكن في اتجاهاته ، أي في خصوصية التجربة التي يتعرض لها القارئ من خلال النص . والقراءة ليست اكتشاف معنى للنص ولكنها الانخراط في تجربة ما يفعله القارئ بالنص. فعملية القراءة عملية ديناميكية والنص بها ليس جامداً بل انه يعقد علاقة داخلية بين الملامح النصية وبين معارف القارئ . أي أن التنافر الأساسي بين النص والقارئ، هو الذي يولد التواصل بينهما.

أما أهم ما ورد في هذه النظريات من معطيات جديدة فهي كالتالي:

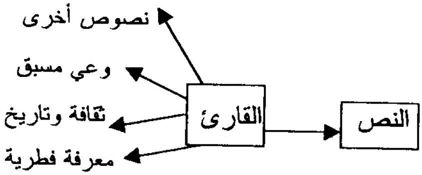
1- لقد فتح البعد التجريبي للمعنى الباب على مصراعيه لكل من قرأ فيصبح بعدها ناقداً للنص . لذلك فقد جاءت من النقاد افتراضات عديدة حول هوية هذا القارئ الذي تسند إليه مهمة إحياء النص الأدبي وبعثه من جديد . وقد اتفق معظم النقاد على أن لكل مؤلف قرين من القراء يكون بمثابة مؤلف مشارك يؤثر في خطاب الكاتب الذي يحضره ويستنطقه ويحاجه ويناقشه ، وأن وعدم وضوح هذا القارئ المبيت في نية المؤلف في النص لا يعني عدم وجوده. ولكن المؤلف يضع أيضاً في اعتباره قارئاً آخر سماه الإيطالي *امبيرتو إيكو* Umberto Eco في 1979 القارئ المحتمل Expected Reader الذي يمثل معاصريه ومواطنيه وبني جنسه وطبقته ، بينما فاضل بارت Roland Barthes بين نوعين

من القراء : الحقيقي Actual Reader الذي يستلم صوراً ذهنية تتشكل تبعاً لمخزون تجاربه الخاصة ، والضمني Implied Reader 1974 الذي يـتعامل مـع بـنية النص بشكل نموذجي تحدد وظائفه . وبعدها اخترع *جيرالد برنس* Gerald Prince مصطلح Narratee": ليفرق بين القارئ المخاطب داخل النص وبين القارئ الحقيقي Actual Reader الذي يمسك بالكـتاب وبيـن القارئ المفترض Virtual Reader في ذهن الكاتب ثم القـارئ المثالي Ideal Reader الذي يطمح كل مؤلف أن يحظى بنظرته الـنقدية الثاقبة . وفي 1978 سمى *مايكل ريفاتير* Micheal Riffaterre هـذا الـنوع المـثالي بالقارئ الخارق Superreader ، وسماه نقاد آخرون القارئ المطلع Informed Reader الذي يستطيع أن يسبر أغوار الـنص بعيـداً عـن السطح ويكتشف البناء الداخلي الضمني، أو القارئ الكـفء Competent Reader الذي لديه تمكن لغوي وأدبي وينتمي إلى مجتمع قارئ متفق على مفاهيم فنية معينة .

أمـا مسـألة الممارسة القرائية أو كيف تتم عملية القراءة فقد شغلت العديد من النقاد أهمهم رولاند بارت Roland Barthes الذي يرى أن القـارئ لحظـة إقـباله على النص لا يأتي من فراغ بل يأتي محملاً بـروافد ثقافيـة وأعـراف أدبيـة ووعي بالتاريخ الأدبي وبمخزون من النصـوص السـابقة والمعاصرة فيتم التأويل في إطار يضعه القارئ بما لديه من فهم مسبق أو معرفة فطرية تشكل البناء القبلي للفهم أي البناء المعرفي والأيدلوجي الذي تنطلق منه عملية الفهم .

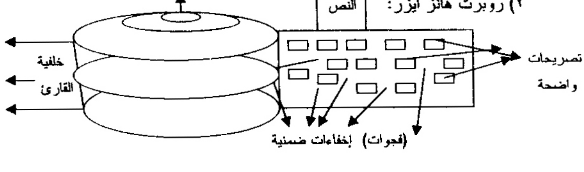
-الممارسة القرائية>>>>

١) رولاند بارت:



الشكل (4) الإطار المعرفي للتأويل

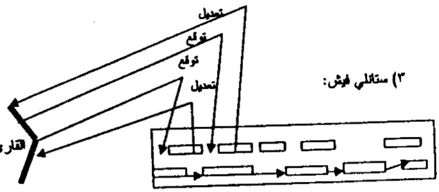
أما الألماني وولف جانج أيزر Wolfgang Iser (1974) فيجد أن النص يحتوي على تصريحات واضحة وكذلك على إخفاءات ضمنية تترك به فجوات يملأها كل قارئ بطريقته الخاصة تمشياً مع *نظرية الجشتالت* Gestalt النفسية التي تقدم نموذجاً وظيفياً للقراءة تتكيف فيه الأجزاء بتناسق تام فتشكل صورة ذهنية متكاملة تمكن القارئ من تنظيم المعاني التي تبدو مبعثرة وفوضوية في إطار موحد (Eagleton 1983, 81). وبذلك يكون للتأويل حركة دائرية Hermeneutical Circle تبدأ حين يتناول القارئ نصاً ما فتقوم إشارات النص الصريحة بعمل العناصر المرشدة وتحرضه على تشكيل توقعات خاضعة لما هو ظاهر تتغير بمجرد عرضها على خلفية القارئ الثقافية الرافدة وتجربته الحياتية، ثم ترجع هذه التوقعات المتغيرة لملء الفجوات ضمن الشروط التي يحددها الواضح من النص الذي يتقبل بعضاً منها ويقاوم بعضاً ، فتتشكل عند القارئ توقعات جديدة يعرضها مرة أخرى على خلفيته الخاصة التي كانت هي أيضاً قد تغيرت نتيجة لتعرضها لتأثير التوقعات الأولى ، وهكذا تظل توقعات القارئ دائماً في حالة تجديد وتعديل مستمر يتناسب مع تحريضات النص الصريحة فتتكون بذلك دائرة لا تعود بنا إلى نفس نقطة البداية وتكون النتيجة نص جديد (Iser 1995, 24).



الشكل (5) التأويل الدائري

والقراءة الناقدة في فكر الأمريكي *ستانلي فيش* Stanley Fish

تتمـــثل فـــي تحليل التجاوب المرحلي للقارئ تجاه الكلمات المكتوبة التي تتـــبع بعضـــها الـــبعض تزامناً في سطور النص وعلى مستوى الجملة المباشـــر ، حيث ينشأ المعنى مبدئياً ثم تتعدل توقعات القارئ شيئاً فشيئاً مـــع مســـيرة القراءة والتوالي المترابط بين السابق واللاحق في مسار النص . وكأن القارئ هنا يتحرك إلى الأمام وإلى الخلف في نفس الوقت، فيتـــنـــبأ بالقـــادم ويقارنـــه بمـــا سبق ، يفك رموز النص جملة جملة ويؤولها على ضوء السابق والمنتظر (Fish 1986, 624).



(التجاوب المرحلي للقراءة)

الشكل (6)

رابعاً : معنى الناقد :

تخوف بعض النقاد من الفوضى التي قد تعم الساحة النقدية في ظـــل حـــرية المعنى والنسبية المطلقة لمسألة التأويل اللانهائية . لذا فقد رأوا أن من الأفضل وضع سياج يحد من معاني القراءة الممكنة للنص . يقـــول الأمـــريكي *جوناثان كولر* Jonathan Culler إن عمليات التأويل ليست فردية بل جماعية وتتبع إجراءات تقليدية مكتسبة ومتفق عليها بما تمـــليه قوانين اللغة والأجناس الأدبية والتراث والإيديولوجية الاجتماعية والثقافية . المجتمع القارئ هو مجموعة من الأفراد المشتركة في مفاهيم مـــتفق عـــليها تشـــكلها مجـــتمعاتهم فـــي عصر معين . وهذه الجماعة Interpretive Community تعطـــي المعنى المناسب لإحساسها بالواقع الخـــاص بهـــا (Culler 1981, 125). ومـــن نفس المنطلق يفسر *هانز*

روبرت ياوس **Hans Robert Jauss 1960** مسألة اختلافات قراءة النص الواحـــد بوضـــع النص في آفاقه التاريخية قائلاً : أن قراء كل عصر هم نـــتاج ظـــروف عصـــرهم **Paradigms** التي تشكل لديهم آفاق التوقعات **Horizons of Expectations** والـــتي بدورهـــا تخضع لمفاهيم اجتماعية تتغـــلغل داخل النص وتحافظ على وحدته الجمالية وتفرض القوانين التي يلـــتزم بها القارئ في حكمه على النص . ليس للنص إذاً معنى مطلق بل إن هذا المعنى يتغير حسب اللحظات التاريخية لتلقيه ، فلكل حضارة أفق توقع يشمل مجموعة المفاهيم التي تسهم في تشكيل المعنى المحدد لها، وهـــذه المفـــاهيم تبقى سائدة حتى يطرأ ما يغيرها فتنتقل الحضارة إلى بارادايم جديد وعصر جديد (**Jauss 1982, 24**).

وهكـــذا فقد تبين لنا أن نظرية قراءة النص ليست عنصراً واحداً بـــل إنهـــا تضم العديد من الاتجاهات التي تحاول أن تشرح طبيعة عملية القراءة وما يترتب عليها من التفاعلات التي تفتح آفاقاً تأويلية واسعة . النص شئ منسوج ولذا فهو نسيج يتكون من خيوط المرجعية التاريخية والممارسات الاجتماعية والدلالات اللغوية. النص نسيج متداخل يدفع إلى شبكاته بالقارئ الذي هو جزء من النسيج الاجتماعي ليساهم بقراءته في تـــأويل ما سكت عنه النص : يقول سارتر إن القارئ حين يفتح كتاباً ما فهو " يضع نفسه على قمة الصمت " (**Sartre 1986, 487**). ونحن عندما نقرأ فإننا نصغي في الواقع لصوت المؤلف الذي ينقلنا بموافقتنا إلى عالم خيـــالي متكامل له مصداقية الواقع ، وهذا الإصغاء للصمت هو الأساس فـــي إمكانيـــة الانـــتقال . نحـــن نصغي بذاكرتنا لا بآذاننا ، أي بعقولنا الميـــتافيزيقية ، وهنا يكمن سحر القراءة التي تأسرنا في نطاق الصمت فـــتحقق جماليـــة التقبل من خلال التغلب على تحديات التأويل في توازن بديع .

قائمة المراجع

Image Music Text. Trans.
Stephen Heath. London: Fontana.

Culler, Jonathan. 1981. *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. London: Routledge and Keagan.

Eagleton, Terry. 1983. *Literary Theory: An Introduction*. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press.

Criticism: The Major Statements

Hoy, David Couzens. 1978. *The Critical Circle*. Berkeley: University of California Press.

Ingarden, Roman. 1973. *The Literary Work of Art*. Evanston: Northwestern University Press.

Reader and Reading, ed. Andrew Bennet. London: Longman.

Jauss, Hans Robert. 1982. *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

***Critical Theory Since Plato*, ed. Hazard** Adams. New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc.

Critical Theory Since *Plato*, ed. Hazard Adams. New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc.

Criticism: The Major Statements,

in *Critical Theory Since Plato*, ed. Hazard Adams. New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc.

Twentieth Century Literary Criticism: A Reader, ed. David Lodge. London: Longman.

* * *

لمن النص اليوم؟ للكاتب أم للقارئ

حسن غزالة

دأب النقد التقليدي على تكريس فكرة امتلاك الكاتب امتلاكاً لا ينازعه عليه أحد ، وأن سعي القارئ الدؤوب يجب أن يكون عن مقاصد كاتب النص. لكن حركات ومناهج حديثة قلبت الموازين ، وجعلت النص من حق القارىء الذي يقرؤه . ابتدأت هذه الحركات في مطلع القرن العشرين بالشكلانية الروسية التي تجاهلت الكاتب تماماً وركزت على لغة النص الأدبي المتميزة ، مقارنة مع اللغة اليومية العادية . آزرهم في ذلك كل من حركة النقد الأمريكي الجديد والبنيوية والأسلوبية والتفكيكية ، وإلى حد ما النقد التطبيقي الإنجليزي، حيث استمر التركيز على النص ولغته وبنيته الأسلوبية والنحوية وكلماته، واعتباره كياناً مستقلاً عن كاتبه ، في محاولة لطي صفحة قراءة النص من خلال كاتبه ومقاصده التي ليست في متناول أحد . هناك حركات نقدية أخرى نادت بتحويل الأنظار لا عن الكاتب فحسب ، بل عن النص أيضاً لتتوجه إلى القارىء بشكل كلي . لكنها تراجعت سريعاً لافتقارها إلى أساس منطقي صلب .

يطرح هذا التباين في قراءة النص مسألة إمكانية وجود قراءات أمثل وأفضل للنص . ولعلها تكون القراءة الأسلوبية في النص ، والتي ترتكز على ثلاثة محاور : الحدسية الأسلوبية في الاستجابة للنص ؛ وخصائص النص الأسلوبية ووظائفها ؛ والتأويل الأسلوبي .

هذا البحث محاولة لتقديم إجابة موضوعية على التساؤل الرئيسي المطروح ، واقتراح قراءة معاصرة للنص ، قد تنصف الكاتب والقارىء على حد سواء .

تقديم

ولــدت قضــية ملكية النص الأدبي ، إذا جاز التعبير ، منذ زمن بعيــد مع ولادة النقد الأدبي . وكانت محسومة لصالح الكاتب الذي كان يعــد المالك الأوحد للنص ولا يقرأ القارىء وما ينبغي له أن يقرأ إلا ما يــراه الكاتب ويقصده ويعنيه ، ويرمي إليه . عليه أن يقرأ النص لا كما يحــلو له بل كما يحلو للكاتب . وعليه ان يسبر أغوار الكاتب ومقاصده وتجربــته الخاصــة ومعاناته الشخصية في النص ، وربط كل شيء في النص بكل شاردة وواردة تخص الكاتب ، بحيث لا يقرأ شيئاً إلا من خلال وجهة نظره ومنظوره المهيمن على النص وما فيه . بعبارة أخرى ، يبدأ القــارىء حيث ينتهي ، وينتهي حيث يبدأ : بالكاتب ، ومن الكاتب وإلى الكاتب ، وداخل الكاتب وبين دهاريز أغوار الكاتب .

مــن مسوغات هذا التركيز على الكاتب وملكيته المطلقة للنص الــتي لا يــنازعه عــليها أحد ، وأنه هو منتجه ، ومصممه ، ومنفذه ، ومخــرجه ومــبدعه ، والملم بكل خلجة من خلجاته ، والمطلع على كل دقيقة من دقائقه . لذا هو أعرف إنسان به وبمكنوناته ومعانيه وتأويلاته ومضامينه ومدلولاته .

إذاً ، تربع الكاتب على عرش النص منذ الأزل ، من أيام أرسطو حتى عهد قريب ، حيث بدأ هذا العرش يهتز شيئاً فشيئاً مع مطلع القرن العشرين . وأول هزة عنيفة صدرت من الحركة الشكلانية التي بدأت في روســيا ومدرســة براغ في تشيكوسلوفاكيا سابقاً ، وهزة أقل عنفاً من حــركة النقد التطبيقي في انجلترا في العقد الثالث . أما أعنف هزة على الإطــلاق فجــاءت من حركة النقد الجديد في أمريكا ، وهي الهزة التي أزاحته عن هذا العرش ، ونصبت مكانه النص باعتباره كائناً قائماً بذاته،

وجـاءت البنيوية ومن ثم الأسلوبية فالتفكيكية لتجهز عليه تماماً ، ولكن لأسـباب ودوافـع مختـلفة . ومع ذلك استمرت بقايا حركة النقد الأدبي التقليدي متمسكة بحبائل الكاتب ومقاصده .

فالشـكلانيون اخـترقوا جدار الطرق التقليدية في قراءة النص الأدبي (الشعر على وجه التحديد)، ونسفوها من أسسها ، وذلك من خلال تـناولهم للغـته المتميزة من اللغة العادية اليومية المألوفة ، وليس من خـلال مؤلفـه أو خلفيـته التاريخية والاجتماعية والسياسية . لا مكان لـلمؤلف في منهجهم ، ولا دور لـه في قراءتهم للنص ، لأن دوره هذا قـد انـتهى بانتهائه من كتابة النص . وبما أن النص مصنوع من مادة واحـدة هـي اللغة ، فلا أهمية لأي شيء آخر ما سواها . ولذلك صبوا اهتمامهم كله على تحليلها ودراستها ، وقراءة النص من خلالها ، خاصة باعتبارها منحرفة عن لغة الحديث اليومية ومختلفة عنها وتفوقها مكانة مـن حيـث تميزها وسموها مقارنة معها بعبارة أخرى ، لا دخل للكاتب بشيء على الإطلاق[1].

أمـا النقاد التطبيقيون فقد وجهوا أنظارهم إلى القراءة اللصيقة للـنص ، والتركيز على كلماته لكنهم لم يتخلوا تماماً عن مكانة الكاتب ، إذ يعتبرون امتداداً للنقاد التقليديين ، مع بعض الفوارق في التركيز على قـراءة الـنص واعـتماداً على لغته ، أكثر من الاتكال على الانطباعات الشخصية الهزيلة[2].

وأمـا الحـركة الـنقدية التي ظهرت في أمريكا تحت اسم النقد الأمـريكي الجديد ، فقد اتخذت من النص منطلقها وأساسها ومرجعها ، إلى درجة أنها جعلت منه هالة له خصوصيتها وقدسيتها المستقلة بذاتها، إذ ليـس لـلكاتب ولا لـلعمل التاريخي أو الاجتماعي أي دخل في فهمه وقراءته بأي شكل كان . إنها قراءة النص بوصفه كياناً قائماً بذاته يثبت

يثـبت ذاته ووجوده وقيمه ومعانيه وأبعاده من داخله دون الحاجة لأي شـيء مـن خارجـه . لـذا تحدث النقاد الجدد بإسهاب عن ما أسموه بالمغالطة المقصدية ، مشيرين بذلك إلى المغالطة القائلة بالأخذ بمقاصد الكـاتب عند قراءة النص . وما هذه المقاصد إلا هراء وسراباً لا ينبغي السعي وراءه[3].

ثم أتت البنيوية لتجهز على أي أثر للكاتب في قراءة النص . إذ أعـلن روادهـا وعلى رأسهم رونالد بارت موت المؤلف . لا وجود إلا لـنص له بنيـته وهيكليـته الـنابعة من ذاته والتي تتحدث عن نفسها بنفسـها، وتنطق باسمه . ولا دخل للكاتب في قراءتنا له . فالنص نظام مغلق مستقل ، كما هي حاله عند الشكلانيين والنقاد الجدد[4].

خلفت البنيوية حركة ما بعد البنيوية التي ابتدأت في فرنسا كردة فعـل عـلى نقائصـها . ومع أنها وسعت آفاق البنيوية لتشمل السياق الاجـتماعي والتاريخي للنص الذي يتغير بتغير هذه المعطيات ، فإنها لم تلق بالاً للمؤلف[5].

لكن التفكيكية ، والتي لا تختلف كثيرا عن ما بعد البنيوية ، فقد نسـفت أسس النص وكاتبه من جذورها . إذ اعتبرت النص غير ثابت ، ويخضع لمتغيرات دائمة غير مستقرة . وترى أن قراءة النص تكمن في تفجيـر مكنوناته ومكبوتاته ومعانيه المحتملة التي لا نهاية لها ، والتي تتحرك في فضاء واسع حر طليق ، دونما استقرار ولا ثبات . ورغم أنها تفسح المجال لما اصطلح عليه في العربية بالتناص (أي قراءة النص من خلال علاقته بالنصوص الأخرى المماثلة له)، فإنها تكاد تلغي لا المؤلف فحسب بل النص أيضاً ، وقراءته وسياقه ، وقرائه ، وكل ما يحيط به ، إلى درجة أن تسميها بالإنحلالية قد يكون أدق من التفكيكية . فهي قائمة على حل كل شيء وانحلاله وعدم استقراره أو ثباته عند نقطة محددة[6].

أما الأسلوبية ، فمنهج قائم على اللغة ، مادة النص الوحيدة التي يتم تحليلها وتأويلها ودراستها وقراءة وظائفها ومضامينها ومعطياتها الموجودة والكامنة فيها[7] . من جهة أخرى ركزت بعض المناهج الأسلوبية ، وعلى رأسها الأسلوبية التأثيرية ، على القارىء وتجربته الآنية في القراءة ، وتفاعلاته مع النص وطرق استجابته له ، وعملياته العقلية أثناء سير القراءة ، والمؤثرات التي يتعرض لها مع النص ، وردود أفعاله على أسلوب النص من خلال كلماته ولغته وسماته الشكلية من وجهة نظر أسلوبية . لا أثر للكاتب في مثل هذا المنهج على الإطلاق . فقد سلطت الأضواء بشكل كلي على القارىء باعتباره الفارس الأوحد في عملية القراءة . فلا الكاتب ولا النص ذاته وتأويله وسبر معانيه وبواطنه يحظى بالاهتمام . القارىء وما يفعله ويحس به ويتفاعل معه ويدور في ذهنه ، هو المهم ولا شيء سواه مهم ، ورغم تعديل دعاة هذا المنهج لمنهجهم وحصرهم لقراءة النص وتأويله بمعايير اجتماعية وثقافية يحددها المجتمع الذي ينتمي إليه ، فإن الكاتب بقي مهمشاً تماماً ، وتم استبداله بالقارىء[8].

ينبغي التنويه إلى أن الأسلوبية منهج شامل ينضوي تحته عدة مناهج أسلوبية تختلف بدرجات متفاوتة عن بعضها البعض . لكن منطلقها ونقطة ارتكازها قراءة النص أسلوبياً . من هذه المناهج ما يقيم وزناً للكاتب ، كالأسلوبية النفسية التي ترمي من وراء تحليل أسلوب النص إلى سبر أغوار نفسية الكاتب ، ولذا تسمى أحياناً بأسلوبية الكاتب؛ والأسلوبية الاجتماعية التي تنادي بقراءة أسلوبية النص ضمن أطر اجتماعية وسياسية وفكرية له ولمؤلفه على السواء .

لكن لابد من التأكيد على أن الأسلوبية بشكل عام منهج يدرس النص ويقرؤه من خلال لغته وما تعرضه من خيارات أسلوبية على شتى

مستوياتها : نحوياً ، ولفظياً ، وصوتياً ، وشكلياً ، وما تفرزه من وظائف ومضامين ومدلولات وقراءات أسلوبية لا يمت المؤلف بصلة مباشرة لها على أقل تقدير .

تعليق :

يطرح الاستعراض السابق لمكانة كل من الكاتب القارىء في أهم الحركات والمناهج الأدبية والنقدية عدداً من التساؤلات منها :

* ما دور الكاتب في النص وما موقعه منه ؟
* هل ينتهي دور الكاتب بانتهاء كتابته للنص أم أن ظله يخيم على النص كلما تمت قراءته ؟
* ما الغاية من إزاحة الكاتب عن النص أثناء قراءته ؟
* هـل اللغة هي مادة النص الوحيدة ؟ وهل قراءة النص من خلال لغته تستلزم إغفال كاتبه ؟
* لمـاذا التركيز على القارىء في عملية قراءة النص ؟ ولماذا لا يكون هذا التركيز إلا بمعزل عن الكاتب ؟
* ما حقيقة الأمر في هذا كله ؟

يمكن الإجابة على هذه الأسئلة كلها من خلال النقاط التالية :

1. لا أحـد يسـتطيع أن يـنكر الدور الأول والأساسي للكاتب في وجود النص ، وهذا بديهي . إذ لا وجود لنص من دون كاتب يكتبه .
2. صـحيح أن الكاتب هو موجد النص ومنتجه ومصممه ومبدعه ، غير أن هـذا ليس مبرراً كافياً لكي يعتبر محتكراً له . ولو كان كذلك لبقي النص حبيس أدراج كاتبه ولمات بموته .

3. قبل أن يكتب الكاتب نصه يفترض أصلاً أن يوجهه إلى جمهور قراء مفترض ، ليس للكاتب أن يملي شروطه عليه في قراءته ، وإلا رفض هذا الجمهور النص من أصله . وإذا ما جاز لنا أن نضرب مثلاً مادياً لذلك ، فإننا نختار منتجاً أو مصنعاً لإحدى السيارات : إن من حقه أن يصمم سيارة ويصنعها كيفما يشاء ، ولكن ليس من حقه أن يرغم أحداً على شرائها أو استعمالها بشكل معين ، أو لغرض معين ، أو في وضعية أو حالة نفسية وصحية معينة . بعبارة أخرى ، ينتهي دور المصنع والمصمم عند انتهائه من عمله ، ليبدأ دور المستهلك . لكن لا الكاتب مُصنِّع نصوص ، ولا القارىء مستهلك لها بالطريقة نفسها ، وإنما المقصود هنا مقارنة الشكل العام .

ما يراد قوله هنا إن الكاتب لا يكتب في فراغ ، ولا في الهواء الطلق ، ولا لأي جهة أخرى ما سوى القارىء . ولولا هذا القارىء لما كتب أحد شيئاً .

4. لِم كل هذا التشديد على الكاتب أصلاً ؟ ولم السعي الحثيث وراء مقاصده ؟ هل المطالبون بذلك يزعمون أن للنص معنى واحداً وقراءة واحدة ؟ وهل من سبيل إلى مقاصد الكاتب الحقيقية أصلاً ؟ من يدعي أن النص سبيلنا إليها ، لا يستطيع أن يثبت ذلك بشكل قطعي ، بل هي مجرد انطباعات وتخمينات خاصة بصاحبها يعوزها الدليل والبلورة من النص .

قد يقول البعض : خير سبيل لمعرفة ذلك سؤال الكاتب نفسه إذا كان على قيد الحياة . أما إذا كان متوفىً فيتم البحث عما صرح به عن نصه أو نصوصه . أما إذا لم يوجد مثل هذا التصريح فلا مجال للوصول إلى مقاصده الحقيقية .

ولكن هذا غير دقيق أيضاً ، إذ إن غالبية الكتاب يرفضون الإفصاح

عن ذلك ، وهم على صواب ، وذلك لفسح المجال لمزيد من القراءات والـــتأويلات لنصوصـــهم . وحـــتى أولئك الكتاب الذين أفصحوا عن مقاصـــدهم ، ومنهم كتاب معروفون جداً ، غيروا آراءهم بعد برهة ، وقـــالوا كلامـــاً مغايراً . من جهة أخرى ، إذا كان الامر مسألة إظهار احترام للكاتب ، فلعل كثيراً من الكتاب يفضلون إطلاق العنان لقراءات عـــدة لنصوصـــهم ، أو ربمـــا لا يكترثون للأمر أصلاً ، كما أخبرني شخصـــياً الـــروائي والناقد الإنجليزي المعاصر ، ديفيد لودج (والذي تـــرجمت رواياتـــه إلى تسع لغات ، ليست العربية إحداها) في مؤتمر الاتحاد الدولي للمترجمين الذي عقد في مدينة برايتون الإنجليزية سنة 1993 ميلادي في معرض إجابته على سؤالي له عما إذا كان يتضايق مـــن تـــأويلات متباينة لأعماله . قال في ما قال : " هذا أمر لا يقض مضـــجعي ليـــلاً ". وقـــد ورد ذكـــر هذا كاملاً في وقائع المؤتمر المنشورة[9].

عـــلى أيـــة حـــال ، لماذا نشغل أنفسنا بأمر كهذا أصلاً ؟ فما مقاصد الكـــاتب إلا سراب ومغالطة لا تعني النص وقارئه بشيء . فالكاتب في نهايـــة المطـــاف يـــتحول إلى قارىء لنصه ، شأنه في ذلك شأن أي قارىء آخر للنص نفسه ، مع فارق في أنه ربما يكون قارئاً مميزاً في بعـــض جوانب قراءته لنصه هو ، على أن هذا التميز لا يقتصر عليه فحسب .

5. إن قـــراءة النص من خلال لغته خير ضمان لسبر معانيه وتأويلاته . إذ ليـــس أمـــام القـــارىء سواها ليقرأ ، وهو ليس منجماً يستقرىء بواطـــن البشـــر وأفكـــارهم من خلال نص قد لا يمت بصلة شخصية مباشـــرة لهـــم . إنمـــا ينبـــش القارىء معـــاني النص من خـــلال مادتـــه الوحيدة ، اللغة ، وإذا ما وصـــل إلى أي معنىً فإنما من خلال

تتضـــمنه وتوحـــي بـــه وحسب . والكاتب الحق هو الذي يجعل لغته تـــتحدث بنفسها عن المعاني التي ربما يقصدها . ولعل من الكُتاب من يقصد ألا يبيح بمقاصده ، تاركاً للقارىء حرية القراءة والتأويل .

فالـــتركيز عـــلى الـــنص وحده خير من إقحام اسم الكاتب في القراءة بســـبب ومن غير سبب ، ونسب كل دقيقة من دقائق المعنى والتقويم والـــتأويل إليه ، كما كانت حال النقاد الأدبيين التقليديين . وهذا مثال بسيط لآخر قطب من أقطابهم في إنجلترا ، وهو ريموند ويليامز الذي حضـــرت معـــه المؤتمـــر الـــثاني للأسلوبية صيف 1986 في مدينة غلاســـجو فـــي اسكتلندا ، وتوفي في العام التالي في شباط / فبراير ، يقـــول فـــي معرض تأويله وتقويمه لإحدى القصص القصيرة للروائي الأيرلـــندي جيمس جويس : " مسبقاً وابتداء من الجملة الأولى يدرك المـــرء أن الكـــاتب غير منخرط في تحريض آلي لعواطف مبتذلة من خـــلال تحـــريض سياقها المبتذل : هذا وإن جملة " كان واعياً لكنه لم يفهـــم "، ومـــع أنها على نطاق صغير ، توحي بكاتب يستعمل كلمات وكأن الكتابة ضرب من الاكتشافات اكثر منها عرضاً منتشياً "[10].

هذا كلام أقل ما يقال فيه إنه قراءة انطباعية هزيلة استفزازية مبهمة لشخصـــية الكـــاتب واســـتعراض عضلاته ، وكأن النص كُتب ليكون مســـرحاً ممـــثله الأوحد ومخرجه ومتفرجه الكاتب ، ليقال في نهاية المســـرحية إنـــه كاتب عظيم أو كاتب رديء . وبذلك نصل إلى قراءة النص ! ويا لها من قراءة : الكاتب الفلاني سيىء لا يعجبنا ، والآخر جيـــد يعجبـــنا . أين النص ؟ أين لغة النص ؟ أين معاني النص ؟ أين مضـــامينه ومدلولاته ؟ أين نفعه وفائدته ؟ أين صلته بنا كبشر نعيش في مجتمع بشري يسعى إلى الأفضل دائماً ؟ أين نحن منه ؟ أين صلتنا بـــه ؟ سلسلة طويلة من الأسئلة تطرح دونما إجابة شافية عليها من

قراءة غايتها الإعلاء غير الدقيق من شأن هذا ، والتقليل من شأن ذاك . من هنا قد نجد مبررات قوية للحركات والمناهج الأدبية التي أطاحت بالكاتب ، وركزت بدلاً عنه إما على القراءة اللصيقة لكلمات النص الذي ليس فيه سوى الكلمات لنقرأها (كما فعل النقاد التطبيقيون)، أو على لغة النص الأدبي المتميزة والسامية ، مقارنة مع اللغة اليومية (كما كانت حال الشكلانيين)، أو على النص باعتباره كياناً مستقلاً مغلقاً له حرمته الخاصة به ، لا يمت بصلة إلى أي شيء خارج حدود لغته وسياقه (كما أكد النقاد الجدد)، أو على بنيته وتراكيبه وشكله تجميعاً أوتفكيكاً دونما اعتبار لكاتبه إطلاقاً (كما أصر البنيويون ، وما بعد البنيويون ، والتفكيكيون)، أو على أسلوب لغته من جوانبها وأوجهها ووظائفها كلها (كما صنع الأسلوبيون).

6. يغفل المهرولون وراء الكاتب دور النص الذي يطرح نفسه أمامنا وبين أيدينا كحقيقة ملموسة وحيدة ، وكعالم قائم بذاته نسبياً وآنياً ، نتعامل معه على أساس تمتعه باستقلالية تامة عن كل شيء خارج محيط حدوده . فهو يبدأ من أول كلمة فيه وينتهي بانتهاء آخر كلمة فيه . ومن خلال هذا المنظور والاعتبار فحسب نستطيع قراءته . فهو موجه إلينا نحن القراء ومكتوب لنا ، ومن أجلنا ويخاطبنا ، ويوضع بين أيدينا لنتعامل معه على أسس من معطياته الخاصة به وعالمه الصغير الذي يفتح أبوابه وأحضانه ، لنخلد إليه ونعيش به ومعه بمعزل عن أي مؤثرات خارجية دخيلة عليه ، وأولها كاتبه . إن لنا الحرية الكاملة في التجول داخله لكي ننهل من ينابيع لغته وتراكيبه وكلماته نقرأ السطور وما بين السطور وما وراء السطور ، ونؤثر به ونتأثر به دون أن يعكر صوفنا أي شيء آخر .

7. لعل في قلب الموازين أحياناً حلاً ناجعاً أمثل . وهذا ما فعلته نظرية

التلقي ، والأسلوبية التأثيرية ، اللتان ركزتا على القارىء حصراً . هذا القــارىء هو أهم من النص وكاتبه . كيف يقرأ ، وماذا يقرأ ، ولماذا يقــرأ ، وما ردود أفعاله واستجاباته وخطواته وفعالياته الذهنية أثناء القراءة ؛ هذه كلها أمور استجدت على الساحة ، جاعلة قطب القراءة كــلها القــارىء ، وليس الكاتب ولا حتى النص . إذ بدل الحديث عن تأثيــر الـــنص على الكاتب وتأثره به ، تُقلب الآية ليصب الحديث عن تأثيــر الـــنص على القارئ وتأثره به . صحيح أن الكاتب هو المنتج الوحيد للنص ، ولكن القارئ هو أيضاً المتلقي ، والمؤول ، والمفعل ، والمســتعمل ، والمتــناول ، والمتداول الأوحد للنص . فما المانع أن ينصب عليه الاهتمام بدلاً عن الكاتب والنص ؟

وجهة نظر

مما سبق يتضح لنا البون الشاسع بين وجهات النظر فيما يتعلق بالكــاتب والـــنص والقــارئ . ومازال الصراع إذا جاز القول قائماً حتى يومنا هذا ولكن بشكل أقل حدة في اعتقادي . ترى ما هي الحقيقة ، وأين ؟

لا شــك أن الــتركيز عــلى الكاتب وحده عند قراءة نصه ، أمر مــرفوض لعدم واقعيته ، ولمساسه ببديهيات القراءة التي تعني التركيز عــلى الـــنص . كمــا أن مقاصد الكاتب غير واضحة المعالم ، ولا يمكن تحديدها بدقة من خلال النص . والأهم من ذلك ، لا داعي للهث وراءها، فهــي ليســت غايتنا المنشودة من قراءة نص ما ، والتركيز على النص ولغته مرة أخرى هو ما نرمي إليه دائماً . وهذا الأمر – أي التركيز على الـــنص – ليس حديث العهد تماماً . فقد مرت حقبة في تاريخنا الإسلامي والعــربي كــانت تظهــر النصوص مجهولة الاسم والهوية ربما لأسباب

تتعلق بالتواضع ونكران الذات . ومع ذلك تضمن هذا صب اهتمام القارئ كلـــه على النص وحسب ، شـــاء أم أبى . ولكن اختلف الأمر كثيراً فيما بعد ، وعلى الأخص في عصرنا الحاضر ، حيث أصبح اسم الكاتب يظهر عــلى نصـــه بالقلم العريض ، مرفقاً أحياناً بصورته الشخصية ، ولمحة عــنه وعن حياته الثقافية ، ومؤلفاته وأحياناً تاريخ ميلاده ، ووفاته إذا ظهر النص أو طبع بعد وفاته .

لا يـــنكر أحـــد أن معرفة اسم الكاتب تثير فضولنا جميعاً . لكن غيابه قد يتيح لنا فرصة قراءة النص دونما افتراضات مسبقة ولا تحامل ولا تحيز إلى جانب كاتب أو ضده حتى قبل قراءة كلمة واحدة منه . وكم تـــتغير الموازيـــن وتنقـــلب عندئذ ! وهذا ما حصل مع الناقد الإنجليزي الشـــهير آي – إي – ريتشاردز حينما أجرى تجربته الشهيرة في جامعة كيمـــبرج فـــي نهاية العشرينيات من القرن العشرين ، بإعطائه نصوصاً لـــتلامذته ليحلـــلوها ويقوموها دون ذكر اسم مؤلفها . وقد كانت النتائج مذهـــلة . إذ إن نصـــوص كتاب إنجليز مشاهير أمثال شكسبير والشاعر ميلـــتون ، بـــدت أقل قيمة ، بينما اعتبرت نصوص كتاب مغمورين قيّمة جـــداً . ومهما كانت التحفظات على هذه التجربة (التي سجلها ريتشاردز كامـــلة فـــي أهـــم كتاب له : النقد التطبيقي[11]، فإنها أثبتت نقطة بالغة الأهميـــة ، ألا وهـــي : لو أسقطنا هذه الهالة الكبيرة حول كاتب معروف مـــا، لتغيرت معطيات كثيرة في قراءتنا لنصه . بعبارة أخرى ، إن قراءة الـــنص بمعزل عن أي انحياز إلى المؤلف أو ضده ، وإقحامه بوسيلة أو بأخـــرى فيـــه ، يجعلـــنا نقرأ بشكل مختلف يكون أكثر حيادية ومنطقية وعدلاً.

هـــذا وقد قمت بهذه التجربة بنفسي في أحد الاختبارات النهائية لطـــلاب دبلوم الدراسات العليا – تخصص لغة عربية – مادة الأسلوبية ،

فـــي إحـــدى الجامعات العربية . إذ كان مطلوباً من الطلاب إجراء تحليل أسلوبي لقصيدة دون ذكر اسم الشاعر . وعند نهاية الاختبار كاد الطلاب أن لا يصـــدقوا أن القصـــيدة (وهي قصيدة وطنية قصيرة) كانت لمحمود درويـــش . مـــن جهـــة أخـــرى ، جرت العادة على تقبل نصوص كتاب معـــروفين ، والـــنفور مـــن نصـــوص لكتاب يحتلون الدرجة الثانية في الشـــهرة، والـــنفور الشديد من نصوص لكتاب مغمورين . وكنت حينما أعطـــي الطلاب المذكورين نصاً لأحد الكتاب المنتسبين إلى إحدى الفئتين الأخيـــرتين ، لدراســـته أسلوبياً ، كنت ألحظ شعوراً بالامتعاض لديهم ، وأحياناً يعبرون عن ذلك بصراحة ، ولكن والحق يقال حينما كان التحليل يكتمل ، كانوا يغيرون آراءهم لأنهم يكتشفون أن النص ثري ودسم ، ولا يختـــلف في شيء عن نص أحد الأسماء الشهيرة ، إن لم يفُقْه أحياناً . مـــن مـــنا لا يســـتغرب حينما يعلم أن البيتين التاليين لشاعر من أشهر شعرائنا العرب ، بشار بن برد ؟ :

ربـــاب ربـــة الـــبيت تصـــب الخـــل بالـــزيت

لهـــا ســـبع دجاجـــات وديـــك حســـن الصـــوت

ربمـــا يقول قائل : لكل جواد كبوة . هذا صحيح ، ولكن الكبوات فـــي أيامنا هذه خاصة كثرت لأسباب تجارية وإعلامية وسياسية وأحياناً عنصرية لا مجال للحديث عنها هنا . على أية حال ، لم الانشغال بالكاتب على حساب النص ؟ أليس الأجدر بنا أن ننشغل بنصه وحسب ؟

أيضاً ، ينبغي التنويه إلى حقيقة قد تغيب عن البعض ، وهي أن مـــن صُنفوا على أنهم من المشاهير ، والكتاب المفضلين لدى القراء قد اســـتمدوا شهرتهم من نص أو أكثر من نصوص كل منهم ، ولم يولدوا مشـــهورين ، ولـــم يورثـــوا الشهرة ، فالشهرة لا تورث إلا في حالات اســـتثنائية . مصدر شهرة الكاتب نصه إذاً ، وليس العكس . ولا يحصل هذا العكس إلا بعد نيل شهرته من أحد نصوصه أو بعضها .

لا أقول هنا بإسقاط اسم الكاتب أو إغفاله تماماً ، بل بتحويل الانتباه عنه إلى نصه ، لكي يتسنى للقارئ قراءة بعيدة عن الانحياز المسبق من جهة ، والتركيز على النص ولغته من جهة أخرى . يجب إقران اسم الكاتب بالنص دائماً باعتباره صاحبه وفي الوقت ذاته مسؤولاً عما فيه . وإذا كان لابد من إصدار أحكام لسبب أو لآخر على عبقريته ، أو الثناء عليه ، أو شجبه ، أو حتى محاكمته قضائياً في حالات خاصة لتعديه على الثوابت مثلاً ، فسيكون ذلك من خلال نصه ، وسيعتبر مسؤولاً عن كل ما فيه ، إن خيراً فخير وإن شراً فشر .

أما عن الحركات والأصوات التي تنادي بتسليط الضوء على القارئ حصراً ، دون الكاتب والنص ، وذلك لدراسة العمليات العقلية والتفاعلات النفسية وردود الأفعال والاستجابات التي تعتريه ، ويقوم بها أثناء عملية القراءة ، هذه الحركات والأصوات وقعت في مغالطة أشبه ما تكون بمغالطة اللهث وراء مقاصد الكاتب . لا شك أن القارىء هدف النص ووجهته ، لكنه ليس مطية له يعكس من خلاله همومه النفسية الخاصة به هو ، ويتعامل معه كوسيلة لغاية ، أو كحقل تجارب مسخر لنزواته وأهوائه .

إن النص ليس حول الكاتب ولا ملكاً له ، ولكنه أيضاً ليس حول القارىء ولا مطية له ، بل موجه من الكاتب إلى القارىء ليقرأ ما فيه مما فيه ، ويتفاعل معه من خلال ما يطرحه من مؤثرات وتفاعلات وأبعاد دلالية وتأويلات من داخله ، من عالمه الخاص به الذي تحدد معالمه لغته وأسلوبه الخاصين . يقودنا هذا إلى البحث عن قراءة أفضل وربما أمثل للنص – إن وجدت – وهي القراءة الأسلوبية .

قراءة أسلوبية في النص

سبقت الإشارة إلى أن الأسلوبية (وأعني هنا على وجه التحديد

الأسلوبية الأدبية ، أو الوظيفية التي عادة ما ترتبط بتحليل النص الأدبي وقراءته) منهج قائم على اللغة ودراستها أسلوبياً من جوانبها ومكوناتها المختلفة ، بغية الوصول إلى وظائفها ومدلولاتها التي تقودنا إلى التأويل المحتمل للنص . إنها بذلك منهج أساسه النص ، ولغة النص ، وأسلوب النص : منطلقه من النص ، وأساسه النص ، وأداته النص ، وغايته القصوى المرجوة تأويل النص . ليس للكاتب ومقاصده مكان في القراءة الأسلوبية للنص . كما لا يهدف لا إلى مدحه ولا إلى ذمه ، بل إلى إنصافه ولكن بشكل غير مباشر ، وذلك من خلال قراءة نصه قراءة أسلوبية عميقة ومفصلة دونما هضم لحقه في ذلك ، سواء كان من المشاهير أم من المغمورين . ورغم إغفال كثير من الأسلوبيين للكاتب ، فإنني مع الفئة التي ترفض القطيعة التامة مع الكاتب[12]، وتفضل العلاقة الودية معه ، وإن كانت شكلية ، وذلك من خلال إشارة بين الفينة والأخرى أثناء قراءة النص إلى ربطه هنا بين نقطتين ، أو سمتين ، أو وظيفتين أسلوبيتين ، أو مضمون لفظتين أو أكثر ، أو استخدام التكرار أو أسلوب المبني للمجهول ، إلخ . وهذا لا يتضمن إشارات تقويمية تتضمن القدح أو المدح ، كالقول : وُفق الكاتب هنا في كذا ، وفي مكان آخر لم يوفق في كذا ، ولا يتضمن أيضاً تعابير تنسب المعنى إليه مباشرة مثل : يعني الكاتب هنا كيت وكيت ، ولا يعني في مكان آخر لا كيت ولا كيت ، إلخ .

ترتكز القراءة الأسلوبية للنص على مفهوم الأسلوب كمجموعة من الخيارات يقوم بها الكاتب في نصه على مستويات اللغة المختلفة ، اللفظية منها والنحوية بشكل رئيسي ، ثم الصوتية ، وما تفرزه هذه الخيارات الأسلوبية من وظائف ومعاني ومدلولات أسلوبية ناشئة عن علاقات متشابهة ، ومترابطة ، أو متنافرة ، وأحياناً معقدة بين مستويات اللغة المذكورة .

أمـــا مـــراحل القـــراءة الأســـلوبية في النص فهي ثلاث مراحل رئيســـية لا يمكن الفصل بينها عملياً لتداخلها مع بعضها تداخلاً وثيقاً لا يقـــبل الفصل على أرض الواقع . لكن لضرورات التوضيح يمكن مناقشة كل مرحلة على حدة حسب ما ترد في التطبيق العملي[13] .

1. الحدسية الأسلوبية : ليس المقصود بالحدسية هنا الفطرة أو الحاسة السادســـة للقارىء ، وإنما هي الحساسية والقابلية للبحث عن أنماط المعـــنى فـــي الـــنص . مـــن مكوناتها : الكفاءة الأدبية (وهي معرفة مقومات قراءة النصوص الأدبية وأعرافها)؛ والكفاءة الأسلوبية (وهي القدرة التي تمتلكها وتمارسها لا شعورياً وبديهياً في تحديد خصائص النص الأسلوبية ووظائفها ، وهي أيضاً قدرة المتحدث على الإستجابة للأســـلوب). كما تتضمن أيضاً الخلفيات الثقافية والفكرية للقارئ. إنها مفهـــوم يقصد به الإحاطة بمجمل العوامل التي تدخل في تكوين قدرة القـــارئ عـــلى تمييز السمات الأسلوبية ووظائفها ومدلولاتها ومدى أهميـــتها في النص ، والأسباب الكامنة وراء التأويل الذي تم التوصل إليـــه في نهاية القراءة . إنها باختصار القدرة على الاستجابة لعمليات الـــنص الأسلوبية والتوصل إليه إلى مفاهـــيم عامة يرمي إليها النص مـــن وراء قـــراءته ، كـــالأمل ، واليأس ، وشحذ الهمم ، وتثبيطها ، والإيجابيـــة، والســـلبية ، والسعي في الخير ، والانغماس في الشر ، والحب ، والكراهية ، والحقد ، إلخ .

يســـمح هـــذا المفهـــوم عـــن الحدسية الأسلوبية بالإقرار باختلافات وفـــروقات مـــن حيث الدرجة والنوع بين القرّاء ، لاختلاف مشاربهم الديـــنية والثقافية والفكرية وتجاربهم الخاصة واضطلاعهم بالأعراف الأدبية في القراءة ومعرفتهم بالعالم الذي من حولهم .

ليـــس هـــناك قـــدر معيـــن للحدسية ينبغي توفره عند القرّاء لقراءة

النصـــوص كما ينبغي . فعند القراء جميعاً حدسية أسلوبية تمكنهم من الاســتجابة للـــنص بدرجات متفاوتة ، كل حسب قدراته وطاقته ، مما يستلزم تفاوتاً في التأويل ، والقراءة النهائية .

أما مبررات البدء بالحدسية الأسلوبية عند قراءة النص الأدبي أسلوبياً ، فمـــتعددة ، مـــنها التعويل عليها لبلوغ التأويل ، غاية قراءة النص المثـــلى . كمـــا أنهـــا تمكن القارىء من الاستحواذ على نظرة ثاقبة (متأصـــلة فـــي نفســـه) فـــي النص وهي الاستجابة المؤملة للنص ، والمتشـــربة بشـــتى أنـــواع الـــتجارب والأبعـــاد والمعاني والمشاعر والأحاسيس والعواطف الإنسانية . وهي بذلك ملائمة للطبيعة البشرية، وتمكـــن القارىء من التسلح ببصيرة نافذة فيما يقرؤه ، مستمداً ذلك من أدلة لغوية / أسلوبية ومعززاً له بهذه الأدلة التي في الوقت نفسه تُستكشـــف حدســـياً . يعـــني هذا وجود علاقة تبادلية بين الحدسيات والسمات الأسلوبية . فالحدسية الأسلوبية استجابة القارئ للخصائص الأســـلوبية الموســـومة المختلفة في النص ، وذلك بعد قراءته مرات عديدة ، وتحديد هذه الخصائص حدسياً .

2. الخصـــائص / الســـمات الأسلوبية والوظائف الأسلوبية : الخصائص الأسلوبية خصائص لغوية يعتبرها القارئ لسبب أو لآخر هامة . وهي أيضاً الخصائص اللغوية غير المتوقعة ، أو التي تغاير ما يستعمل في الـــلغة العاديـــة . من هذه الخصائص الأسلوبية : التصدير ، والتقديم والـــتأخير ، والمجهوليـــة ، (اســـتعمال المبني للمجهول) والمعلومية (اســـتعمال المبـــني للمعـــلوم)، والغمـــوض ، والتوازي ، والاسمية (اســـتعمال الأسماء أكثر من الأفعال) ، والفعلية (استعمال الأفعال أكثر من الأسماء) والتنويع ، والتكرار ، والمبالغة ، والإطناب، والسخرية ، والـــتهكم ، والجمـــل الطويلة ، والجمل القصيرة ، والجمل المبتورة ،

المبتورة ، والجمل غير النحوية ، والمجاز ، والعلاقات الربطية ، المساندة والمغايرة والمتجانسة ، والفصحى ، والعامية ، والتلطيف ، والتخفيف ، والصراحة ، والصفاقة ، واللف والدوران / المراوغة ، والمدح والذم ، والإعلاء من الشأن ؛ والتقليل من الشأن ، والتبسيط ، والتعقيد ، وغيرها كثير .

يترافق جنباً إلى جنب مع الخصائص الأسلوبية ما يدعى بالوظائف الأسلوبية ، والتي هي بمثابة المعنى الضمني والتأويل الذي يستمده القارئ حدسياً من الخصائص الأسلوبية . بعبارة أخرى ، تمثل الوظائف الأسلوبية المعنى الأسلوبي ، وهو معنى خفي تمليه الخصائص الأسلوبية بشكل غير مباشر ، وهو يختلف بذلك عن المعنى اللغوي ، وهو معنى ظاهري مباشر لكلمة أو عبارة أو جملة أو خصيصة لغوية ما .

يقودنا هذا إلى تعريف المعنى الأسلوبي في القراءة الأسلوبية للنص ، بأنه المعنى الضمني الخفي المستمد من السمات الأسلوبية . وبالتالي تُعتبر الأسلوبية المعنى اللغوي الإشاري المباشر بديهياً ، ولا يحتاج إلى إقرار أو تحليل ، ولا تقف عنده ، بل هو المنطلق من خلال خصائص الأسلوب المختلفة وبالتكافل معها ، إلى المعنى المرجو من القراءة الأسلوبية للنص .

تعتبر الوظيفة الأسلوبية لسمة أسلوبية ما المعنى المقصود من وراء استعمالها في النص ، والتأثير الذي تخلفه في نفس القارىء من خلال ما يقرأ في عالم النص ، وربط السمات بعضها ببعض والوظائف بعضها ببعض . ولنضرب على ذلك مثلاً استخدام السمة الأسلوبية ، الاسمية : تعني هذه السمة طغيان الأسماء في النص على الأفعال . تفرز هذه السمة مما تفرز من الوظائف والمعاني غلبة التعتيم على

التخصيص ، والتلطيف على التجريح ، والمجهول على المعلوم ، وغير المباشر على المباشر ، والتقرير على التخيير ، والتوجيه على الاستشارة ، وجهة آمرة ناهية خفية على جهة مأمورة منهية ظاهرة. يقرر هذه الوظائف أو غيرها لهذه الخصيصة الأسلوبية النص وما يحوي من سياقات وعلاقات ومقومات يفرضها عالمه اللغوي – الأسلوبي بألفاظه وجمله وعباراته وتعابيره ومجازه واستعاراته وتناسق أصواته وتنافرها ومؤثراتها ، وهيكليته الشكلية بما في ذلك تقسيماته إلى فقرات وأجزاء ، أو أبيات ، أو مقاطع تترابط أو لا تترابط ، منظمة أو غير منظمة .

بقي نقطتان ينبغي التأكيد عليهما حول الخصائص والوظائف الأسلوبية . الأولى هي أنها جميعاً انتقائية نظراً لأهميتها للقارئ حسب حدسه وهو يقرأ النص . أي ، ليس كل خصيصة أسلوبية في النص هامة أو توحي بوظيفة أسلوبية هامة وإلا لغدت قراءة النص أمراً متعذراً وغير واقعي ولا منطقي . إذ ليس كل شيء في النص بقدر متساوٍ من الأهمية . ولابد من التركيز على ما هو هام فقط ، دون الجوانب الهامشية في النص المقروء . فهناك الغث وهناك السمين في كل نص . ولا شك أننا نأخذ بالسمين وندع الغث . وسبيلنا إلى التمييز بينهما حدسيتنا التي تستمد معاييرها وأدلتها من التفاعلات والإفرازات التي تفرضها لغة النص ، إضافة إلى ذخيرة القارىء التي تعينه في ذلك كثيراً .

النقطة الثانية هي أن الخصائص الأسلوبية ووظائفها تتعدد وتتنوع وتتغير بتعدد النصوص وتنوعها وتغيرها ، وكذلك تتباين بتباين القراء وخلفياتهم الثقافية والعلمية وتجاربهم في القراءة والحياة ، وأعرافهم وتقاليدهم ، وما إلى ذلك . فلا الخصائص الأسلوبية إذاً ، ولا وظائفها ثابتة لا تتغير في كل مكان وزمان ولكل قارئ . كما أن

الخصائص نفسها مقرونة دائماً بالوظائف نفسها ، بل إنها هي الأخرى خاضعة لمعطيات التغيير المذكورة .

3. الـتأويل الأسلوبي : هذه هي المرحلة الاخيرة من القراءة الأسلوبية في النص . يشكل التأويل الغاية الأسمى المرجوة من وراء قراءة أي نص أسلوبياً . وهي غاية منطقية ومثلى تدلل على محاولة استخلاص العـبر والأفكار والمفاهيم من النص المقروء للإفادة منها سواء على الصـعيد الشخصـي للقارئ أو على صعيد المجتمع ككل ، مما يحقق الفائدة المرجوة للنص والتوظيف السليم له .

التأويل الأسلوبي ذو شقين : (1) مجمل وظائف الخصائص الأسلوبية للنص وتأثيراتها ومعانيها ومدلولاتها وإيحاءاتها مجتمعة . إذ " تلتئم المعـاني الصغيرة التي نصل إليها في [قراءة النص الأدبي]... بحيث تشـكل جميعهـا كـلاً عضـوياً تأويـلياً واحـداً"[14] . (2) الحدسيات والاسـتجابات الأسـلوبية للنص والتي يقوم بها القارئ قبيل الشروع بقراءته الأسلوبية للنص .

التأويل الأسلوبي إذاً مستمد من لغة النص وعالمه ، حيث يؤول الـنص باعتباره عالماً صغيراً يكتنفه عالم كبير . إنه تأويل مرتكز على لغـة النص وخصائصها الأسلوبية ووظائفها ومدلولاتها الضمنية . يعني هـذا أنه لا يقيم وزناً للسـياق التاريخي والاجتماعي والسياسي للنص ، ولا للكاتب ومقاصده وسيرته الذاتية[15] . لكن لهذا مبرراته واستثناءاته . أمـا مـبرراته ، فـإن النص ليس حبيس حقبة تاريخية أو اجتماعية أو سياسية معينة ، وإلا لانتهى بانتهاء حقبته تلك . فهو ممتد عبر العصور والحقـب والشـعوب كـلها وبأنواعهـا ، ويأخذ استمراريته ومدده من معطيات عصر بقرائه ومقوماته ومقوماتهم على حد سواء . كما أن لغة الـنص وسـياقاته بتوضـيح أغـلب الإشارات التاريخية ، والاجتماعية

والسياسية باستثناء الثقافية منها ، والتي تعد مشكلة خاصة أياً ما كان منهج القراءة .

وإذا ما أخذنا مثلاً حياً نعيشه الآن على سبيل الافتراض ، وورود جملة في نص أدبي تسجل واقعة الطفل الشهيد محمد الدرة في انتفاضة الأقصى بالصيغة التالية : " استشهد الطفل محمد الدرة برصاص عساكر اليهود القتلة على مرأى ومسمع من العالم كله ". إذا ما وردت هذه الجملة دونما تفاصيل أخرى في نص بعد مئة عام من الآن إذا ما شاء الله تعالى ذلك ، ترى هل يحتاج القارئ إلى معرفة خلفية اغتصاب اليهود لفلسطين ، ولماذا قامت الانتفاضة ، وأن المجرم أريال شارون هو الذي أشعل فتيلها عندما حاول تدنيس المسجد الأقصى وتنجيسه لأن أمثاله نجس كما أخبرنا القرآن الكريم ، ترى هل يحتاج إلى هذه المعلومات كلها لكي يفهم الجملة المذكورة ويستجيب لها ، ويقف عندها وعلى معناها ؟ لا أظن ذلك . كل ما في الأمر ، يوسع أفق معرفته بالتاريخ . إذ إن ما ورد فيها يغني عن كل تفاصيل أو إضافات : فقتل طفل جريمة تتحدث عن نفسها ، ولفظة "استشهد " تعلي من شأن الطفل محمد أيما إعلاء ، وفي الوقت نفسه تزيد من بشاعة الجريمة والمجرمين . أما استخدام الكلمات : "رصاص (لوقعها القوي)، عساكر (بدل جند أو قوات أمن)، اليهود (عوضاً عن الإسرائيليين)، القتلة (زيادة في التوكيد وبشاعة المجرم)، على مرأى ومسمع (للتوكيد)، على مرأى ومسمع من العالم (استهتار المجرم بالعالم المتخاذل)، كله (للتوكيد الشديد). أضف إلى ذلك المفارقة الصارخة بين لفظتي طفل وقتلة ، من جهة ، والمطابقة التامة بين يهود وقتلة ، من جهة أخرى ، مما يجعلنا نخرج بالجملة التالية : " اليهود قتلة الأطفال ". إنه مثال فريد بكل ما في الكلمة من معنى ، لكنه واقعي وليس من محض الخيال أولاً . ثانياً، لا يختلف من حيث القراءة الأسلوبية والتحليل والتأويل عن غيره من

الأمثـلة المنتقاة من أي نص يقرأ أسلوبياً ، اللهم ماعدا الفرق في الحدة والعمق في المدلول والتأثير .

لا شك أن لهذا استثناءات ، وربما في حالات خاصة جداً يحتاج الأمـر إلى التـناص أو إلى معلومة تاريخية أو اجتماعية أو سياسية ما لإكمـال الصورة النهائية لتأويل نص ما . ولكن ما ليس له استثناء هو الـتعويل عـلى مقاصد الكاتب أو سيرته الذاتية . ولو اتخذنا من سيرة الكاتب الذاتية على وجه التحديد – هذا إذا توفرت لدينا – أساساً لقراءتنا وتأويلـنا للنصـوص لوقعنا في مطبـات عديدة ، ولاعترضتنا تناقضات كثيرة ، والأخطر من ذلك لتحاملنا على كثير من الكتاب ، ومنهم مشاهير وقريـبون جـداً إلى قلوبـنا ، خاصة أولئك الذين يقولون ما لا يفعلون ويـتذبذبون فـي مواقفهم ، وربما أحياناً يتجرؤون على مشاعر القراء قاطبة . ولا أدل على ذلك مما انتاب الكثيرين – وكنت واحداً منهم – من مشـاعر الغضـب والنفور حينما سمعوا توفيق الحكيم يتحدث في إذاعة اليهـود فـي مقابـلة شخصـية معه إبان توقيع السادات صلحاً معهم ، وسـمعوا ورأوا نجيـب محفوظ على التلفاز يدافع عن الشيطان سلمان رشـدي . لـذا ، من الأسلم للكاتب قبل القارئ أن تُعزل سيرته الذاتية وأفكاره الخاصة به عن نصه . كما أن من مزايا التأويل الأسلوبي حصر نفسه بما جاء في النص . ولا شيء غير ذلك . والكاتب المبدع هو الذي يغني قارئه بالنص عما سواه . أما إن كانت هناك إشارات غير واضحة ، أو مبـتورة من نقطة تاريخية هامة في النص ، فيمكننا أن نأخذ بما ورد عـنها فـي الـنص ونؤوله حسب ما يقتضيه السياق اللغوي الجزئي أو الكـلي للنص ، وكفى . ولو كان هناك بعض النقص فهذا من الاستثناء ، ولا يعـول على الاستثناء ، كما أن القراءة الأسلوبية للنص لا تدّعي ولا تقتضي الكمال .

خاتمة :

خلاصـــة القول ، إن النص لقارئه ، يتأثر ويتفاعل ويعيش معه ومـــع لغته ، ويقرؤه بمعزل عن كاتبه ، ليس تقليلاً من شأنه ، بل رفعاً مـــن شأن نصه ، وبالتالي رفعاً من شأنه ، وتعاملاً مع المادة التي أمامه بأكـــبر قـــدر ممكن من الدقة والعمق والتركيز والإنصاف ، مما يعني في نهايـــة الأمـــر احتراماً لهذا الكاتب واستجابة لغرضه الأساسي من وراء كـــتابة نصه ، ألا وهو وجود قارىء يقرؤه ويحقق المتعة والفائدة منه . ولعل في القراءة الأسلوبية في النص ، والمعتمدة على العناصر الرئيسية الثلاث : الحدسية الأسلوبية في الاستجابة للنص ؛ والخصائص الأسلوبية ووظائفها ومعانيها الدفينة في النص ؛ والتأويل الأسلوبي ، لعل في مثل هـــذه القـــراءة ما يصبو إليه القارئ من قراءة أمثل وأفضل وأكثر أماناً للنص ، والله تعالى أعلم .

الهوامش

1) بدأت حركة الشكلانية في روسيا عام 1914 ببحث لفيكتور شلوفسكي حول الشعر المستقبلي ، بعنوان " انبعاث الكلمة من جديد ". من أشهر روادها شلوفسكي ، وموكاروفسكي ، ورومان ياكوبسون الذي يعد أشهرهم على الإطلاق ، والذي أسس مع حفنة من زملائه دائرة براغ اللغوية في تشيكوسلوفاكيا المعروفة باسم مدرسة براغ .

2) يعتبر النقد التطبيقي بريطانياً بالدرجة الأولى . حيث اعتُمد في الجامعات ومازال كذلك . أشهر رجاله آي – إي ريتشاردز المعروف وكتبه الثلاثة : مبادىء النقد (1924)؛ النقد التطبيقي (1929) (حيث سمي المنهج على اسمه)؛ وسائل التأمل (1955). أيضاً من أعلامه تي – إس إليوت الغني عن التعريف ، وكذلك إف – آر – ليفيس وكتابه التعليم والجامعة (1943).

3) اشتق اسم هذا المنهج ، النقد الجديد ، من كتاب لجون كرو رانسوم (1941). بدأ في أمريكا ثم انتقل إلى انجلترا . من أشهر أعلامه ويمسات وبيردزيلي وكتابهما الهالة الفعلية ؛ وآلان تيست ، وكينيث بيرك ، ووينترز ، وغيرهم .

4) البنيوية حركة أساسها فرنسا . أبرز مؤيديها رونالد بارت ، وليفي ستراوس ، ومايكل فوكو . بدأت بعد الحرب العالمية الثانية ، وبلغت ذروتها في الستينات . تأثرت كثيراً بالشكلانية ومدرسة براغ.

5) أُطلق اسم ما بعد البنيوية على حركة نشأت في فرنسا كردة فعل ثائرة على البنيوية ، وذلك برفضها الإقرار بوجود بنى ثابتة لا تتغير . فالبنى غير مستقرة وفي تغير مستمر ، مما مهد الطريق للتفكيكية التي لا تختلف كثيراً عنها ، من أسمائها اللامعة جان لاكان . وجوليا كريستيفا .

6) ارتبطت حركة التفكيكية باسم الفيلسوف الفرنسي جاك ديريدا . تقوم على نسف أسس البنيوية من خلال سعيها إلى تفكيك مسلمات النص وزعزعة استقراره ، واعتبار تأويل النص وسيلة لإخراج مكنوناته المكبوتة لتفكيكها من جديد ، في سلسلة لا نهاية لها .

7) ينضوي تحت منهج الأسلوبية مناهج عدة ، تختلف باختلاف نقطة ارتكاز كل منها . فمن الأسلوبية الأدبية التي ترتكز على قراءة النص الأدبي ؛ إلى الأسلوبية اللغوية التي ترتكز على السمات اللغوية الأسلوبية الشكلية أكثر من تركيزها على الوظائف والمدلولات الأسلوبية ؛ فالأسلوبية الوظيفية التي تعتبر مصطلحاً آخر للأسلوبية الأدبية ؛ فالأسلوبية العامة التي تركز على دراسة النصوص غير الأدبية دراسة أسلوبية ؛ فالأسلوبية الإحصائية التي تعتمد الإحصاء في دراسة أسلوب النص ؛ فالأسلوبية التأثيرية التي تعتمد القارىء محور النص والتحليل ، فأسلوبية المؤلف التي تقتفي آثار مقاصده في النص ، وغيرها . لكن أشهرها وأوسعها انتشاراً وتطبيقاً هي الأسلوبية الأدبية ، وهي التي تعنينا هنا في قراءة النص .

8) فارس هذه الحركة ، الأسلوبية التأثيرية ، هو الناقد والأسلوبي الأمريكي المعاصر ستانلي فيش ،

متأثراً بنظرية التلقي للفيلسوف الألماني وولفجانج آيسر . لكنها لم تدم طويلاً ، حيث تراجع هو نفسه عنها ، واعتبر قراءة القارىء واستجاباته وتأويلاته محتواة في ما أسماه " بالسلطة التأويلية للمجتمع "، في كتاب مفصل له صدر عام (1980) بعنوان : هل يوجد نص في هذا الدرس ؟.

9) كان السؤال المذكور في معرض الحديث عن مسألة أخذ المترجم كاتب النص ومقاصده بعين الاعتبار . ذكر الروائي الإنجليزي ديفيد لودج في جوابه : " من الصعب الحكم على ذلك . لكن مقاصد الكاتب كانت دائماً وأبداً تطرح مشكلة . لم يقصد أن يخاطب أحداً بعينه ، وإن فعل ذلك فمن غير قصد منه . وكان علي أن اضع ثقتي في الناشرين والمترجمين ...". نشرت وقائع المؤتمر في مجلدين كاملين عام 1993 .

10) ورد ذلك في كتاب لريموند ويليامز الإنجليزي بعنوان : القراءة والنقد (27:1950). ومع أنه ذكر أن الكلمات هي ما يهمنا في النص ، لكنه لم يطبق ذلك عملياً ، كما يتضح لنا من قوله هنا .

11) أورد التفاصيل الكاملة لتجربته هذه في كتابه : النقد التطبيقي (1929) .

12) من هذه الفئة ، الأسلوبي روبرت ترينجوف الذي قال في بحث بعنوان : " اللغة والوسط الأدبي " (1983). " حين قراءته للنص وفهمه بشكل أو بآخر ، يكون القارىء قد انخرط في تعاون إبداعي مع المؤلف ".

13) هناك تفاصيل أكثر وأدق في الفصل الأول من كتاب بعنوان : الأسلوبية والتأويل والتعليم ، والمنشور في الرياض : سلسلة كتاب الرياض – العدد 60 (1998)، لكاتب هذا البحث .

14) ورد هذا القول في بحث للأسلوبيين الإنجليزيين مايكل شورت ، وكريستوفر كاندلين ، بعنوان : " تعليم مهارات دراسة الأدب الإنجليزي " (1986) .

15) المرجع نفسه الوارد تحت رقم (13) أعلاه : ف 1 و2 .

* * *

قراءة الشعر بين النظرة الشكلية وآفاق الاتجاهات الأسلوبية المعاصرة

السيد إبراهيم

مقدمة :

احتل علم اللغة مكانة متميزة في النقد الأدبي خلال القرن العشرين . وربط علم اللغة بتحليل النصوص الأدبية هو أساساً المجال الذي تتحرك فيه الأسلوبية . لكن ينبغي أن نميز نوعين من الأسلوبية : الأسلوبية اللغوية والأسلوبية الأدبية . ولكلٍ منهما صلة وثيقة بلغة الأدب التي هي الجامع المشترك بينهما . غير أن الأولى تعلي من شأن ما هو لغوي على ما هو أدبي ، بل هي لا تكتفي بتطبيق مقولات علم اللغة على الأدب ، بل تحذر من تطويعه للنقد الأدبي ، وترى في ذلك خطراً كامناً يهدد دقة التحليل اللغوي ومنهجيته[1] .

لكن النقد الأدبي يختلف موقفه عن ذلك ، فلا يطبق علم اللغة تطبيق اللغويين له ، وإنما يتوسل به في الشرح والتحليل ؛ فهو ينتقي منه ويأخذ من أدواته بمقدار . وهو أحياناً يتبنى لغته وطرائقه في نقد النصوص ، وهو أحياناً أخرى يتبنى النظرية اللغوية نفسها ليقع على نظرة شاملة للنصوص الأدبية ، ليستكشف مثلاً ما يسمى بـ " نحو " النصوص الأدبية ، مثل نحو الرواية إلخ[2]. ينبغي إذاً أن نضع في الاعتبار منذ البداية أن هناك فرقاً بين تطبيق علم اللغة في تحليل النصوص الأدبية والتوسل بالأدوات التي يوفرها هذا النوع من البحث .

وكثير من نقاد الأدب يرون الأدب حالة قائمة بذاتها لا تصلح له أدوات علم اللغة . فهو وإن كانت اللغة مادته الأولى التي يتركب منها ، يختلف عنها اختلافاً نوعياً .

وقد احتدم الجدل في حقبة الستينات والسبعينات بين فاولر وهو أحد علمـــاء اللغة البارزيـــن وبين ناقـــد الأدب ف . و . باتسون F. W. Bateson حـــول مســـألة العلاقة بين علم اللغة والأدب . وفاولر هو الذي شـــاع عـــلى يديـــه مصطلح النقد اللغوي الذي ارتبط بكتاباته في حقبة الثمانيـــنات . وعـــلى حيـــن أصـــر عـــلى أن مناهج علم اللغة وأدواته ضـــروريان لتحليل النصوص الأدبية تحليلاً وافياً بل وصائباً ، ألح الآخر على أن في النصوص الأدبية عمقاً ذاتياً جوهرياً لا غنى عنه ، يعز على التحـــليل اللغوي . بعبارة أخرى في النصوص الأدبية شيء لا يستكشفه البحث الموضوعي ، هو من أجل ذلك لا يخضع لوصف عالم اللغة[3].

وقـــد ذهـــب ســـتانلي فش أحد نقاد ما يسمى استجابة القارىء الأساســـيين في هجومه على الأسلوبية إلى أنها إنما كانت رد فعل للذاتية والانطـــباعية فـــي الدراســـات الأدبيـــة يقول : " ففي وجه انهماك الناقد الانطباعي في الأحكام التقديرية ، اتجه الأسلوبيون بزعمهم إلى استبدال ذلـــك بدقة الوصف اللغوي وصرامته ، والانطلاق من ذلك إلى ألوان من التفســـير يدّعون لها نصيباً من الموضوعية . الأسلوبية بإيجاز محاولة لإقامة النقد على أساس علمي[4].

وقـــد حـــاول باحثون آخرون أن يفهموا هذه الموضوعية التي يدعيها علم اللغة لنفسه في ضوء ما شاع في دراسات ما بعد المودرنية مـــن فكـــرة أوضـــاع القـــوة[5]. تذهـــب ديـــبوره كاميرون مثلاً إلى أن الموضوعية ليست إلا قناعاً يتخفى وراءه علماء اللغة . ولا تراها تخدم غايـــة مـــنهجية أبـــداً ، وإنما تراها وسيلة يرتفع بها شأن أبحاثهم في الوســـط الأكاديمي . تقول : بذلت في علم اللغة – على عمد – محاولات لـــلظهور قـــدر الإمكـــان بمظهر الدقة والموضوعية إلخ ، ليس لأن ما يتمخض عن ذلك هو بالضرورة أكثر صواباً وصلاحية من سواه ، ولكن لأنه يؤذن بعلو المنزلة في الوسط الأكاديمي[6].

ومهمـا يكن من أمر فإن أصلح المواقف – فيما نرى – هو ما عبر عنه ياكوبسون حين رأى أن :" اللغوي الذي يصم أذنيه عن الوظيفة الشـعرية للغة ، هو والباحث الأدبي الذي لا يلتفت للإشكاليات اللغوية ، ولا يـألف المناهج اللغوية ، سواء في كونهما يقعان في خطأ فادح "[7]. إن اللغوي قد يزودنا بوصف للنص الأدبي في إطار هذه النظرية اللغوية أو تلك ، وفي إطار مصطلحات قديمة أو حديثة كالفونيم والمورفيم إلخ ، لكن ذلك كله لا قيمة له ما لم يصب في فهم النص من حيث إن له تأثيراً علـى قارئـه . فالوصـف اللغوي الذي لا يصاحبه تفسير للمعنى أمر لا جدوى منه ، وهو كما يقول ياكوبسون نشاط عقيم .

ولعـل من الواجب أن نذكر في هذا المقام أن جهود ياكوبسون نفسـها كـانت تجسيداً عملياً لهذا الموقف . وما قدمه في هذا المضمار ومن قبله الشكليون الروس ولغويو مدرسة براغ ، يعد نوعاً مختلفاً من الدرس اللغوي الذي أفاد النقد الأدبي منه على نحو واسع . إن كثيراً من نظـرية الـلغة الشـعرية ممـا أفـاد منه البحث في مجـالي البويطيقا والأسلوبية على السواء ، إنما يرجع إلى جهود الشكليين ولغويي مدرسة براغ في العقود الأولى من هذا القرن . وهؤلاء لقيت أفكارهم مزيداً من الدفـع عـلى يـدي رومـان ياكوبسون . هذا أمر لا اختلاف عليه بين الدارسين .

ومـن الأطـروحات الأساسـية في هذا المجال أن وظيفة اللغة الشـعرية إنمـا تتمـثل فـي إدهاش القارئ – أو تعجيبه ، بتعبير حازم القرطاجـني ومن قبله فلاسفة المسلمين كالفارابي وابن سينا – بالوسيط الـلغوي ، أي الـلغة نفسـها ، إدهاشاً أساسه الشعور بجدة اللغة . إن وظيفـة اللغة الشعرية بعبارة أخرى هي إبراز اللغة والمعنى وإغرابهما على نحو إبداعي مقصود . وهذا هو الأثر الحادث من مضاهاتهما باللغة

غير الأدبية التي تكون حينئذ بمثابة الخلفية لهما . فاللغة غير الأدبية أو لغة الحياة اليومية تميل إلى الآلية أو الانحباس على وتيرة واحدة ، مما يتمخض عنه ألفة مفرطة ، ويأتي الشعر فيقاوم هذه الآلية بأن يبرز لغته إبرازاً متعمداً يجبر القارىء على الوعي بما ينطق به من الألفاظ ، وذلك باستعمال ما يسميه الشكليون الروس بالحيل devices . وهذه الحيل التي يحدث بها في الشعر هذا الأثر الإغرابي متعددة ، ومنها الاستعارة ، والتشبيه أو الصور الشعرية ، والتراكيب اللغوية غير المعتادة ، والتكرار ، ومنها كذلك الاستفهام المعدول به عن وجهه ، وهو الاستفهام التقريري أو الإنكاري إلخ . وهي تصنف تحت نوعين رئيسين من الحيل: الانحراف والتكرار (أو التوازي)، أو الإبراز على المستوى الاستبدالي ، والإبراز على المستوى التجاوري . ويرى ياكوبسون أن التكرار أهم ملمح على الإطلاق للغة الشعرية في كثير من اللغات ، إن لم يكن فيها جميعاً . وهذا التكرار يكون على مستوى الصوت والتركيب النحوي والكلمة وكذلك المعنى .وكثيراً ما ينظر إلى التكرار في ضوء مسألة الانحراف deviation ، فالتكرار – بمعنى من المعاني – نوع من الانحراف . فهو يخرق القواعد المعيارية للاستعمال بتجاوز المعدل الطبيعي . فالأنماط التكرارية في الصوت أو التركيب إلخ تجاوز التوقع في الاستعمال الطبيعي لها في الكلام ، وتصدم بذلك انتباه القارئ كشيء غير معهود ، محدثة بذلك الأثر الذي أشرنا إليه للغة الشعرية . فالسجع، والقوافي ، والتوازي ، وصور أخرى من البديع تؤدي وظيفة أساسية في إبراز اللغة الشعرية .

واللغة الشعرية لا تقوم بوظيفة الإبراز ، أو لفت الانتباه إليها فحسب ، ولكنها كذلك تغرب ، بمعنى أنها تدفع القراء إلى أن ينظروا إلى ما ألفوه واعتادوه نظرة استغراب . والمثل الذي يضربه النقاد في هذا الصدد قصيدة " النمر " للشاعر بليك Blake . فالصور التي تشتمل عليها

القصـيدة ، وكذلـك ألوان الاستفهام البلاغي ، كل أولئك يُجْبِر القارئ إجباراً على أن يراجع نظرته إلى هذا الحيوان على نحو جذري . كذلك شعر هوبكنز Hopkins ، يجعلنا بوجه عام ، سواء في لغته وموضوعاته، نشـعر بجوهر الشيء inscape أو الخاصية الداخلية له التي لا تتكرر في سواه . وهذا بعينه ما يقوله شلوفسكي عن وظيفة الأدب ، حين يقرر أنه يجب أن يكشف عن حجرية الحجر .

عـلى أنه إذا كانت اللغة الشعرية يمكن مضاهاتها – في التحليل الأسـلوبي – بخـلفية من اللغة غير الشعرية ، فإن هناك نهجاً آخر من التحـليل الأسـلوبي كذلك ، يقوم على النظر إلى ملامح لغوية بعينها في الـنص عـلى أنهـا بمثابة أثر يتم إبرازه على خلفية من سائر النص ، فيكون ذلك حينئذ تنويهاً بما لها من أهمية ترتبط بأغراض بلاغية بعينها. وهذا ما يعرف بالإبراز الداخلي ، وهو ما يتجه إليه الجهد النقدي إلى حد بعيد(8).

وإذا كانت فكرتا الإبراز والإغراب باعتبارهما وظيفتين أساسيتين لـلغة الشـعرية ، مـن أهـم الأفكار التي طرحها الشكليون ، فقد صب ياكوبسـون اهـتمامه عـلى ديناميات اللغة ، وانتهى من ذلك إلى أفكار ونظـريات صالحة للتطبيق على الأدب . وأكثر هذه الأفكار أهمية يرجع إلى إفادتـه من عالم اللغة السويسري فرديناند دي سوسير الذي رأى أن اللغـة تنهض على محورين اثنيـن : أحدهما تجـاوري syntagmatic أو أفقـي ، والآخـر اسـتبدالي paradigmatic أو رأسي . الأول يقوم على الاقـتران – اقـتران العناصـر اللغوية بعضها ببعض ، أو تجاورها في تسلسل أفقي . والمقصود بالعناصر اللغوية هنا الوحدات اللغوية صوتاً أو حـرفاً أو كـلمة أو جمـلة إلخ . أما المحور الثاني فيقوم على الانتقاء والاخـتيار . فالعنصـر الذي يظهر في النص إنما هو مفردة واحدة من قائمـة ممكـنة مـن الاختيارات تشتمل على ما ظهر في النص وما تم

استبعاده منها . ولكل من المحورين تأثير على الآخر . فإذا وقع الاختيار عـلى عنصـر مـا في القائمة الأولى ، كان لذلك تأثيره على المفردات الممكـنة فـي قائمة العنصر الثاني ، وهكذا : إذا قلت مثلاً : ضرب زيد عمراً ، وهو المثل الأثير عند النحويين ، فهذا نص من جملة واحدة من ثلاثـة عناصـر . العنصـر الأول " ضرب " تم اختياره – على الصعيد الاسـتبدالي – مـن قائمـة تحتوي على جميع الأفعال الممكنة في اللغة العـربية : ضرب ، رأى ، لقي ، أكل ، جلس إلخ . حتى إذا جاء العنصر الثاني " زيد "، حد من مفردات القائمة الأولى وأخرج منها الأفعال التي لا تصلح للاقتران به في جملة من فعل وفاعل يكون هو المسند إليه فيها ، كـالفعل خـلق مثلاً ، الذي لا يسند إلا إلى الذات الإلهية ، اللهم إلا على سبيل المجاز . وهكذا .

إن هذه الفكرة عن المحورين الاستبدالي والتجاوري التي تأثرت الدراسات اللغوية بها تأثراً بعيداً ، طبقها ياكوبسون في نظريته عن اللغة الأدبيـة . وكان من اثر ذلك مقولته الشهيرة : الوظيفة الشعرية تعكس مبدأ التماثل الذي ينبني عليه محور الاستبدال (أو الانتقاء)، تعكسه على محـور الاقتران (أو التجاور). وشرح هذه العبارة أن الشعر يضفي على العناصـر اللغوية التي يتألف منها النص على المستوى الأفقي تشابهاً . وهذا التشابه يقع على مستوى الأصوات والألفاظ والمعاني إلخ[9].

مـا الـذي يمكن أن تنفعنا به هذه الأفكار التي تقدمت في فهم قصيدة كأبيات أبي بكر بن عمار الآتية :

عـلي وإلا مـا نيـاح الحمائم	وفـي وإلا مـا بكـاء الغمـائم
وعني أثار الرعد صرخة طالب	لـثأر وهذا البرق صفحة صارم
ومـا لبست زهر النجوم حدادها	لغيـري ولا قـامت له في مآتم
وهل شققت هوج الرياح جيوبها	لغيـري أو حنت حنين الروائم
خذوا بي إن لم تهدءوا كل سابح	لريح الصبا في إثره أنف راغم

مــن العابسات الدهم إلا التفاتة إلى غــرة أهــدت له ثغر باسم
طــوي بي عرض البيد فوق قوائم توهمتــني مــنهن فــوق قوادم
وخاض بي الظلماء حتى حسبته لــه مــربط بين النجوم العواتم
ألا قـــاتل الله الجيـــاد فإنهـــا نـــأت بي عن أرض العلا والمكارم
أشـــلب ولا تنساب عبرة مشفق وحمـــص ولا تعـــتاد زفرة نادم
كســاها الحيا برد الشباب فإنها بــلاد بهـــا عق الشباب تمائمي
ذكــرت بهـــا عهد الصبا فكأنما قدحت بنار الشوق بين الحيازم
ليـــالي لا ألـــوي على رشد لائم عـــناني ولا أثنيه عن غي هائم
أنال سهادي عن جفون نواعس وأجني عذابي من غصون نواعم

إنها تضع أيدينا على هذا البيت :

أشـــلب ولا تنساب عبرة مشفق وحمـــص ولا تعـــتاد زفرة نادم

باعتـــباره بيت القصيد فيها ، ففيه تخالف الجملة الاسمية ، أو التي لا يظهر فيها غير الاسم (" شلب "، " حمص ") السياق العام للأبيات الذي تغلب عليه الجمل الفعلية ، بل تطغى طغياناً ظاهراً :

أثار الرعد صرخة طالب لثأر	خذوا بي كل سابح
ليست زهر النجوم حدادها	إن لم تهدءوا
قامت له في مآتم	قاتل الله الجياد
شققت هوج الرياح جيوبها	كساها الحيا برد الشباب
حنت حنين الروائم	تنساب عبرة مشفق
أهدت له ثغر باسم	تعتاد زفرة نادم
طوي بي عرض البيد	عق الشباب تمائمي
توهمتني منهن فوق قوادم	ذكرت بها عهد الصبا
وخاض بي الظلماء	قدحت بنار الشوق بين الحيازم
حسبته له مربط بين النجوم العواتم	لا ألوي على رشد لائم عناني

نأت بي لا أثنيه عن غي هائم
أنال سهادي عن جفون نواعس
أجني عذابي من غصون نواعم

. وفي البيت الذي أطلقنا عليه بيت القصيد يظهر كذلك الاستفهام الذي يربطه بالبيت الأول :

علي وإلا ما نياح الحمائم وفي وإلا ما بكاء الغمائم

وفي الوقت نفسه يميزه عن سائر الأبيات التي تخلو من ذلك . وفي البيت كذلك يظهر الفعل المضارع (تنساب ، تعتاد) مخالفاً السياق العام للأفعال الذي نرى الغلبة فيه للفعل الماضي . أما الأفعال المضارعة الأخرى ، فزمنها في الحقيقة الزمن الماضي . وقد لاحظ أصحاب نظرية تحليل الخطاب من اللغويين وجود هذه الصيغة الدالة على الزمن الحاضر في سياق الحكاية التي يكون زمنها دائماً الزمن الماضي . وذهبوا إلى أن استعمال الزمن المضارع في حكاية أحداث انتهى زمانها حين نقص حكاية فيلم شاهدناه أو رواية قرأناها أو مسرحية إلخ ، يوحي بأن الأحداث التي تحكى صالحة لأن ترى أو تشاهد مرة أخرى ، ومن ثم فهي تختزن في الذاكرة في خانة – إذا جاز التعبير – أو ملف يكون اسمه " الحاضر حضوراً دائماً " أو الذي لا يرتبط بزمن[10]. ومثل هذا يقال في استعمال المضارع في سياق حكاية أحداث ماضية في قول ابن عمار : ليالي لا ألوي إلخ .

وقد نصل من خلال هذه الملاحظات إلى أن الشاعر جعل نفسه والمدينة التي تربى فيها أو التي شاهدت صباه ونشأته وهواه (شلب ، وحمص) شيئاً واحداً . يضاف إلى ذلك هذا الماضي المرتبط بالمدينتين الذي يظل أسيراً له . فهذه هي الأم والأمومة – إذا نحن مددنا هذه

الأفكار إلى ما يمدنا به أصحاب نظرية التحليل النفسي – التي يرى الشاعر نفسه وإياها شيئاً واحداً لا يريد أن يفطم عنه . وهو من أجل ذلك يدعو على الجياد التي تقوم مقام العاذلين واللائمين في فطامه عن هواه .

ولكن إلى أي مدى يمكن لأي تحليل أسلوبي أن يدعى لنفسه الموضوعية وأنه يقوم على أساس علمي . لقد رأينا من قبل أن دعوى العلمية ليست إلا دعوى كاذبة ، حتى العلوم الطبيعية صارت اليوم في موقف لا تستطيع فيه أن تدعي ذلك لنفسها ، على نحو ما تأكد في خطاب ما بعد المودرنية . لكن يمكننا بدلاً من الادعاء بأن هناك ملامح ذاتية في النصوص أو معاني كامنة فيها نحن نكتشفها ، أن ننظر إلى أي تحليل على أنه ليس إلا قراءة للنص تستند إلى القارئ وملابساته هو نفسه التي تشتمل على أفكاره وأهوائه وثقافة مجتمعه إلخ . وهنا نكون قد وقعنا في دائرة الاتجاهات الحديثة في علم اللغة والأسلوبية التي تجعل اهتمامها بالقارئ كيف يؤسس المعنى . وهذه الاتجاهات يمكن تصنيفها تحت " البراجماتية ".

إن كثيراً من التحليل اللغوي والأسلوبي – كما رأينا في الفقرات الماضية – قدانصب على اللغة باعتبارها نظاماً ، أي على الشكل (الفورم)، وليس الاستعمال ، كما هو الشأن في تحليلات الشكليين والبنيويين . وحينئذ لا ينظر إلى اللغة باعتبارها خطاباً ، كما ألح على ذلك مثلاً باختين ، ولكن بوصفها شكلاً تجريدياً . فالاهتمام حينئذ بالجمل غير الحية artificial ، وليس بالملفوظ بالفعل في الواقع . ولكن في اللغة ثلاثة أشياء : الجانب النظمي أو التركيب النحوي ، والجانب الدلالي ، والجانب الاستعمالي ، على نحو ما أشار تشارلز موريس[11]. إن الجانب الاستعمالي يتصل بتلك الدلالات التي لا تأتي من النص ولكن من السياق

الاســتعمالي . فنحن نتفاهم بالدلالات الضمنية أكثر مما يؤخذ من الألفاظ حرفياً . ومن هنا تأتي أهمية تحليل الخطاب للنقد الأدبي .

وتحــليل الخطــاب من فروع علم اللغة التي تتطور الآن تطوراً ســريعاً . وهو يرمي إلى الكشف عما يعتمل داخل النصوص الشفوية أو المكتوبة من ميكانزمات غير ظاهرة ، اجتماعية وسياسية وأيديولوجية . وهــي غيــر ظاهــرة لأن الــناس غيــر واعيــن عموماً في اللغة التي يستعملونها بما هي مثقلة به أيديولوجياً . وفقدهم الوعي بذلك راجع إلى طــول الإلف والاعتياد وإلحاح ذلك عليهم صبحاً ومساء حتى صاروا لا يحسون به . والناس يجدون أنفسهم مدفوعين على غير وعي منهم إلى تطــبيع المعايير والقيم السائدة اجتماعياً وسياسياً ، أي النظر إليها على أنها الأمر الطبيعي وأنها الحق وأنها المقياس ، بل وأنها بديهية كالنهار الــذي لا يحــتاج إلى دليل ، بسبب إلحاح ذلك عليهم في سيل النصوص المسموعة والمكتوبة ، ووسائل الإعلام ، والكتب إلخ ، وكذلك أحاديثهم اليوميــة . والمعــاني الثابــتة للألفاظ ، وهي التي تعودنا أن نراها في المعــاجم الــلغوية ، هي أيضاً من هذا الباب ؛ إذ يذهب أصحاب التحليل الــنقدي لــلخطاب إلى أن هذه المعاني الثابتة إنما هي ثمرة هذه العملية التطبيعية(12) .

ولــو أمعنا النظر لظهر لنا أن هذه الأيديولوجيات المخبوءة في النصــوص لا يمكــن أن نظهــر عليها بالاعتماد على الجوانب الشكلية وحدهــا ، بل لابد في النصوص ، للكشف عن أيديولوجياتها ، من النظر إليهــا – يعني النصوص – على أنها ألوان من الخطاب . ومعنى ذلك أن هــذه الأيديولوجيــات كامنة في السياق الاجتماعي للحوار ، حيث يقوم المتكــلم والسامع ، أو الكاتب والقارىء بتفسير النصوص بعرضها – لا شــعورياً بالطبع – على خلفية مسلمة من المعتقدات والأفكار المتواضع

عـليها . ومـن هـنا كنا نقول إن تحليل النصوص من زاوية الجوانب الشـكلية ، كالجـانب الفونولوجي وجانب الألفاظ والجانب النحوي الذي يتمـثل في تركيب الجملة ، قد يزودنا بمفاتيح لتفسيرها ، لكن استعمال هـذه النصـوص فـي الخطـاب اليومي ، أو بعبارة أخرى ، استعمالها اجـتماعياً يتطلب أدوات إضافية في التحليل . وهذا ما انتهى إليه الحال في الدراسات الأسلوبية المعاصرة ، حيث استمد البحث أدوات جديدة من البراجماتية ، ونظرية الحدث الكلامي ، وتحليل الخطاب إلخ . فما تتميز بـه الأسلوبية الحديثة هو هذا الانفتاح على القضايا التي تتصل بالسياق مما جعلها تخرج من إهابها القديم الذي لم تكن تحيد فيه عن النص وعن الجـانب الشـكلي المحـض ، إلى الاهتمام بالجانب الوظيفي والسياقي للنصـوص . هـو اتجـاه جديد إذاً في الأسلوبية تمخض عن الاتجاهات السوسيولوجية ، يتحسس ما هو خارج النص من عالم مواز . إنه اتجاه يـنظر إلى أفانين القول عموماً – مدونة أو غير مدونة – على أنها أول كـل شيء حوارية ، أي على أنها خطاب اجتماعي لا يمكن فيه بحال أن تنقطع الألفاظ ومعانيها عن سياقاتها المتصلة بها . وبالتالي فالنصوص الأدبيـة يـنظر إليها كذلك على أنها جزء من عملية معقدة ، اجتماعية وثقافية[13].

لابـد إذن – كمـا يقرر الباحثون – من النظرة البراجماتية إلى الـلغة ، تـلك النظرة التي تحاول أن توضح حقائق مستقلة عن اللغة لا تظهـر إلا فـي استعمالها . وهذه الحقائق تعمل جنباً إلى جنب مع اللغة ولهـا دور في عملية التفاهم . والذي انتهى إليه الأسلوبيون الآن أنهم صـاروا يـنظرون إلى عملية القراءة على أنها تفاعل خلاق بين الكاتب والـنص والقـارئ والسـياق ، وأنه لا يمكن إهمال عنصر منها . وهنا تكون القراءة نوعاً من التفاوض مع النصوص يتمخض عنه عالم معرفي

للنص . على أن هذا العالم المتمخض عن القراءة يختلف عما أراد به الكاتب ، كما يختلف من قارئ لآخر . وهذا الاختلاف مرده ببساطة إلى أن كل تعامل مع اللغة إنما هو عملية يتدخل فيها الفهم ، وهو في جميع الأحوال مبدع أو منشئ للمعنى إنشاء . لذلك لا يمكن للأسلوبية أن تتغلب على غموض المعنى وتعذر قطعيته . ولكن يمكنها بالطرائق الأسلوبية أن تخفف من غلواء هذا الغموض[14]. هذا إذا جعلت اهتمامها – بالطبع – يتركز في الإجابة عن السؤال : كيف يجعل القراء لما بين أيديهم من نصوص معاني بعينها .

إن هذه النظرة لا غنى عنها في فهم كثير من نصوص شعرنا القديم . والشعر الجاهلي بصفة خاصة ضاعت من أيدينا الخلفية الثقافية التي كانت موجودة في عقول معاصريه الذين كانوا يتخاطبون به والتي هي أمر لا غنى عنه في تفسيره . ولابد من أن تتجه جهود الباحثين إلى أن تعمل بدأب على إعادة بناء هذه الخلفية . لقد أحس القدماء في العصور الإسلامية الأولى بهذا المعنى – أعنى ضياع الأساس الثقافي الذي يفهم في ضوئه الشعر الجاهلي . ولدينا كلام أبي عمرو بن العلاء في القرن الثاني الهجري حين سئل عن قول الشاعر :

زعموا أن كل من ضرب العير موال لنا وأنا الولاء

أو عن قول امرئ القيس :

نطعنهم سلكى ومخلوجة كرك لامين على نابل

فقال : ذهب الذين يعرفون هذا ، أو قال : ذهب الذين يحسنونه. بل إن هناك ما هو أكثر من هذا ، وهو الحجاج بن يوسف الثقفي في القرن الأول الهجري حين قال وهو على المنبر : ذهب الذين يعرفون شعر أمية ، وكذلك اندراس الكلام . وهو يقصد أمية بن أبي الصلت ،

وهو ثقفي مثله ، وبينهما في الزمان سنوات قليلة ، فأمية أدرك الإسلام. ولكن ما معنى كلام الحجاج وشعر أمية موجود ومدون بين أيدينا ، والأولى أنه كان موجوداً ومعروفاً في زمن الحجاج وهو من قبيلته . وكيف يندرس الكلام وهو موجود باعتباره ألفاظاً مسموعة أو مدونة ؟ الألفاظ موجودة وذهبت المعاني ؛ ذلك أن المعنى هنا إنما يتحدد بقراء الشعر أو مستقبليه الذين قصدهم أمية بالخطاب أو الذين يجمعه وإياهم محيط ثقافي واحد :

كيف يمكن أن نفهم قول زهير في آل حصن :

وما أدري ، وسوف – إخال – أدرى أقوم آل حصن أم نساء

نحن فهمناه على أنه هجاء لهم بنفي الذكورة عنهم . ولكن هل فهموه هم على هذا النحو .

إن الذي يعني الباحث الأسلوبي اليوم هو أن يفهم كيف فهم القدماء هذا الكلام . أن يفهم الفهم القديم نفسه . فهم الفهم إذاً ، وليس معنى النص . وهذا غير ممكن إلا إذا عرفنا أولاً أن هذا البيت جاء في سياقين كلاهما لازم في تحليله أسلوبياً باعتباره خطاباً : السياق النصي، وهو القصيدة التي جاء فيها ، والسياق الاجتماعي أو الثقافي وهو راجع إلى أن المتخاطبين تجمعهما خلفية ثقافية واحدة لا غنى عنها في تفاهمهما .

أما السياق النصي ، فالبيت ورد في إطار فكرة الوفاء والغدر :

وإما أن يقولوا قد وفينا بذمتنا وعادتنا الوفاء

ذلك أن حكاية هذا الكلام فيما يروي الرواة ، أن رجلاً ممن كان بينهم في الجاهلية وبين زهير جوار وولاء جاءه يشكو هؤلاء القوم وهم بنو حصن المقصودون بكلام زهير ، أنهم نقضوا عهده وخفروا ذمته

وأخذوا ماله حين نزل فيهم وقد جعلوا له عهداً . وأما السياق الاجتماعي أو الثقافي ففيه أن العرب كانت تجعل الغدر علامة النساء ، وأنه لا يغدر الرجل . الثقافة الجاهلية تناظر الرجل والمرأة بالوفاء والغدر . ولن نعرف بيت زهير حق معرفته إلا إذا وقعنا في كتب الأدب على تلك القصة التي تروي أن رجلاً في الجاهلية يقال له الوفاء بن زهير ، كان في بعض أسفاره ، فرأى في منامه كأنه " حاض "، وأنه عرض ذلك على معبر الرؤيا ففسر ذلك بأنه " غدر " أو غدر أحد من أهله . الغدر إذاً كالحيض علامتان على المرأة . ومفسر الرؤيا إنما فسرها أو فك شفرتها بعرضها على الثقافة العربية نفسها . ولذلك كانت استجابة بنى حصن لشعر زهير مختلفة عما كان يمكن أن يجلبه الهجاء المقذع الذي يمكن أن يفهم من ألفاظ البيت ، فقد ردوا على الرجل ماله ، بعد أن خسره ثلاث مرات في القمار ، وهم في كل مرة يردونه إليه وينهونه عن الدخول في القمار لعهد الجوار بينه وبينهم ، وهو يأبى إلا أن يعود .

وفي القصيدة نفسها يقول زهير مخاطباً آل حصن :

فإنكمُ وقوماً أخفروكم لكالديباج مال به العباء

لا تشفى الألفاظ هنا غليلاً ، على نحو ما نفهم من حيرة ابن قتيبة إزاء البيت التي عبر عنها بقوله : " أخفروكم : جعلوكم خفراء . وكالديباج مال به العباء : أي غلب عليه .... وقد سألت عنه فلم أزد على هذا التفسير ". ولن ينجلي أمر البيت إلا إذا أمكن أن نعرف الصلة بين أبيات القصيدة جميعاً . وهنا لابد من النظر إلى البيت في سياق القصيدة بأسرها(15).

كذلك ، فإن لأبيات القصيدة علاقة بفكرة طلب الحقيقة المتضمنة في تجربة إبراهيم الخليل عليه السلام التي قصها علينا القرآن الكريم حين نظر في النجوم والقمر والكواكب . وهنا نقرأ القصيدة في ضوء

الخـلفية الـثقافية الـتي نفترضها بين قائل القصيدة ومتلقيها الأوائل . والـذي يسوغ ذلك " أن زهيراً كان – على وجه اليقين – مشغولاً بهذه التجربة . فقدكان أمرها معروفاً في الجزيرة العربية قبل الإسلام ولزهير خاصة . فنحن نعرف أنه كان على الملة الحنيفية . ولابد أنه عرف شيئاً كثيراً عن تجربة إبراهيم الخليل "(16).

لقـد أسست دراستي " الرمز والفن " التي تناولت بعض قصائد الشعر القديم على هذه الأفكار جميعاً ، وانتهيت فيها إلى أن " كل معرفة بالـتراث القديـم مفيـدة في إلقاء الضوء على شيء . فالثقافة العربية القديمـة يظهـر عمـلها في الشعر واضحاً ، ولها ما يشبه المسيرة في وجـدان الشعراء وعقولهم . وقد يكون من الواجب أن يتجه البحث إلى اسـتخراج العناصـر الثقافية التي يتولد عنها شعر الشعراء .... والمثل الذي أذكره هنا من قصيدة للشماخ في الحمار الوحشي ، وهو بيته :

فظل بأعلى ذي العشيرة صائماً عـليه وقوف الفارسي المتوج

فقد يقال : إن الشاعر جعل الحمار في البيت كالفارسي المتوج ، وهـذا مـن صـنع الاخـتراع المحض ، ثم يغيب عن أذهاننا الربط بين الفارسـي المتوج في البيت وصفه " الأخدري " التي شاع وصف الحمار بهـا في الشعر . والحقيقة أن بيت الشماخ إنما هو ثمرة للرحلة الطويلة التي سارتها هذه الكلمة " الأخدري " في عقل الشماخ من حيث يدري أو لا يـدري . فالأخدري صفة من الأخدر . وفي التصور العربي أن " أخدر فحـل كـان لكسـرى أردشير ، فتوحش واجتمع بعانات فضرب فيها . فالمتولد منها يقال له " أخدري "(17).

لابـد إذاً مـن النظر في الشعر العربي في إطار الخلفية الثقافية الـتي لابد أن تتجه جهود الباحثين لإعادة بنائها من جديد ، في ضوء ما عرف من نظريات الخطاب ومن أفكار أسلوبية مستحدثة .

الهوامش

1) Carter, P. & Simpson, P., Language, Discourse and Literature: An Introductory Rader in Discourse Stylistics, London: Unwin Hyman, 1989, P. 4.

2) راجع مثلاً كتابي نظرية الرواية ، الفصل الأول : نحو الرواية ، الصفحات 15 – 92 .

3) Green, K. & Lebihan, K., Crtical Theory & Practice: A Course Book, London and New York, 1996, P. 3.

4) Fish, S., "Affective Stylistics" in J. Tomkins (ed.), Reader Response Crticism, Baltimore: John Hopkins University Press, 1980, P. 72.

5) راجع في ذلك بحثي : ما بعد الحداثة : نظرة في تاريخ المفهوم ، مقدم للمؤتمر العلمي الخامس " الحداثة وما بعد الحداثة "، كلية الآداب والفنون، جامعة فيلادلفيا (5–7 ديسمبر 1999)، ص7 .

6) Cameron, D., Femisism and Lingustic Theory, Basingstoke: Macmillam, 1985, P. 11.

7) Jakbson, R. "Lingustics and Poetics in T.A. Sebeok, ed., Style in Language, Cambridge, 1960, P. 337.

8) راجع فيما تقدم :

Wales, K., A Dictionary of Stylistics, London: Longman, 1989.

المواد الآتية :

Defamiliarization, Forgrounding, Poetic Language.

9) Jakobson, R., "Linguistics and Poetics in T. A. Sebeok, ed., Style in language, P. 358.

10) Georgakopulou, A. & Goutsos, D., Discourse Analysis: An Introduction, Edinburgh University Press 1997, P. 43.

11) Morris, C., Signs, Language, Behaviour, New York: George Brazilier, 1946.

12) Fairclough, N., Language and Power, London: Longman, 1989, P. 95.

13) Verdonk, P. & Weber, J. J., (eds)., Twentieth Century Fiction: from Text to Context, Routledge, 1995, PP. 1-2, 242-43.

14) Ibid, pp. 2-3.

15) وهو ما تجده مفصلاً في كتابي " الرمز والفن " ص ص 19 – 35 .

16) نفسه ، ص ص 20 – 21 .

17) نفسه ، ص 12 .

* * *

النص - التأويل

من التعاطف إلى العنف

محمد مهدي غالي

(1)

مدرستان للتأويل

تنتظم العلاقة بين النص والتأويل وفق منظومتين أساسيتين ، أولاهما تصدر عن إيمان بأن اللغة ليست سوى تمثيل لروح كاتبها ، ولروح العصر ، وأن ثمة وحدةً بين النص والكاتب ، وبين الكاتب والقارىء ، وبين أجزاء النص نفسه ، بحيث يغدو النص والكاتب والقارىء تجليات لصورة واحدة .

وهذه المدرسة ، التي تمثلها تأويلية شلاير ماخر (1768 – 1834) وديلثي (1833 – 1911) وسيتزر (1877 – 1960) ونقاد مدرسة جنيف (لدى جورج بوليه ، وريشار ، وستاروبنسكي) خاصة – تتفق في رد المعنى إلى المؤلف وتسعى إلى استعادة هذا المعنى الذي تراه ماثلاً في النص ، وهي ، حين تمنح السلطة للمؤلف بوصفه مصدر المعنى ، تمنحها ، في الوقت نفسه ، للمؤول ، لا لأنه " آخر "، وإنما بوصفه نسخة اخرى ، محاكاة للمؤلف . وبعبارة أخرى ، فإن التأويل ليس ملكاً للقارىء ، وإنما هو ملك للمؤلف في حضوره : الأصلي والمحاكى ، فيغدو فعل التأويل هو ذاته فعل التأليف وقد ارتد على ذاته وكرر عباراته تكرار المرآة للصورة المنعكسة عليها . يتواضع المؤول إذن أمام المؤلف ذي الوعي الفريد تواضعاً يصل إلى حد أنه يلغي ذاته وينفي حضوره أمام سلطة المؤلف ، ويكتسب شرعية وجوده من نطقه باسم المؤلف وصوته. إن صاحب التأويل يقدم ذاته ثمناً للوصول إلى المعنى .

وهذا التماهي بين المؤلف والمؤول يفضي ، لا محالة ، إلى لون من التأويل قائم على التعاطف ، من لدن قارىء ذي إمكانات خاصة ، قادر على أن ينتقل في الزمن إلى الماضي ، وأن ينفذ من (مادية) الأصوات أو الحروف إلى (روحانية) النص والمؤلف ، قارىء ذي شفافية . ولهذا لا يني أصحاب هذا الاتجاه عن الإشارة إلى أنه ليس ثمة منهج يُسبر في ضوئه كل نص ، ذلك لأن منطلقه ونقطة ارتكازه مسألة إلهامية لا يمكن أن تخضع لتفسير ، ولا تصدر عن منهج منضبط صارم يمكن أن يخضع للتلقين أو التعليم ، بل تُبنى على حدس القارىء الباحث عن مركز يستقطب كل جزئيات النص عبر قراءة سلبية تستسلم للنص ينجم عنها هذا الإدراك الحدسيُّ للمعنى .

وأما المنظومة الثانية ، فقد نشأت بفعل جملة من التحولات المعرفية طرأت على الدرس السيكولوجي إثر اكتشاف ازدواج البنية النفسية إلى الوعي واللاوعي ؛ وعلى الدرس السوسيوتاريخي باكتشاف ازدواج البناء الاجتماعي بين الأنساق الثقافية والقاعدة التي تستند إليها؛ وعلى الدرس الإبستمولوجي حين اكتشف أوهام الأيديولوجيا ، وإرادة القوة التي تكمن تحت الأنظمة المعرفية السائدة .

نتيجة لذلك ، انتهت هذه النظرة القديمة للغة إلى نظرة جديدة قوامها الشك في اللغة ؛ إذ لم يعد الدال ، وفق هذه النظرة ، بريئاً نقياً ، ولم تعد للغة هذه الشفافية التي تنم على نحو صافٍ عن روح تسكنها ومعنى يستقر فيها ، ولم يعد النص تمثيلاً أميناً لروح الكاتب والعصر والواقع ، وإنما صار يُنظر إليه بوصفه مراوغاً لا يعرف الوحدة والتجانس ، يعمل ضد نفسه ، يقول ما لا يعنيه ، ويعني ما لا يقوله ، ناقص يمتلىء بالثغرات ، ومن ثم صارت قراءة التعاطف لا تجدي نفعاً مع مثل هذه المراوغة ، وتحول التأويل إلى (عنف) يُمارَسُ على الخطاب، حتى ينطقه بالمسكوت عنه ، وتحولت القراءة الموحدة (بفتح

الحاء وكسرها) إلى " قراءة مزدوجة "، وغدا التأويل في حاجة إلى الانفصال عن النص والتباعد عنه ، لا التوحد به أو التماهي معه ، ذلك أن النص حين يفقد ، وفقاً لهذه النظرة ، انسجامه واكتماله ، ولأن العلامات حين تفقد براءتها وتمارس المراوغة – تحتاج إلى فعلٍ تأويلي يعيد كتابة النص ويملأ فراغاته ويكشف إضماره ويرفع الأستار عما يُراد له أن يبقى سراً محجوباً .

وإذا كانت قراءة التعاطف استعادة للمعنى الأصلي للنص الذي قصده المؤلف وفهمه القارىء المعاصر للنص ، فإن قراءة العنف هي إنتاج للمعنى الذي يستقر في لا وعي المؤلف ، وإذا كانت قراءة التعاطف تسعى إلى التماهي مع النص ومؤلفه ، فقراءة العنف سعيٌ إلى الاختلاف عنهما .

وبذلك تغدو الهرمنيوطيقا الحديثة سعياً إلى تخليص التأويل من وجوده الطفيلي الهامشي بالقياس إلى النص الإبداعي ، لإثبات أهميته في إنتاج النص .

في هذا الضوء نشأت هذه المنظومة الثانية ، واتخذت مظهرين أساسيين ، أولهما يؤمن بأن النص بنية مغلقة مكتفية بذاتها ، وأنه لا شيء خارج النص . والآخر يؤمن بانفتاح النص على الأنساق غير النصية ، ومن ثم انفتاح فعل التأويل في حركة دائبة داخل النص وخارجه على السواء .

ذلك المظهر الثاني هو ما سنعنى باستجلاء ظواهره .

(2)

نقض ثنائية النص والتأويل :

ينقل ميشيل فوكو (1926 – 1984) النسق الذي يحكم إنتاج

النصـــوص مـــن مجال اللغة إلى مجال التاريخ وعلاقات القوة السائدة ، لأنهـــا هي التي تستخدم الخطاب لتحقيق أغراضها ، بناءً على ذلك ، فإن فعــل القراءة يجب أن يتحرك بين النص والخارج ، فالخطاب ليس أمراً معلقاً في فراغ ، وفصله عن عالمه يعني تجاهل نسق القواعد والنواهي والـــنظم والأعراف الاجتماعية السائدة التي تلقي بتأثيرها عليه ، وتظهر عـــلى نحـــو غيـــر مباشـــر فيـــه ، بحيث تغدو الكتابة خارج هذه النظم والأعـــراف التي تشكل " أرشيف " العصر ، وتمثل " لا وعي " الخطاب ، أمـــراً غيـــر ممكـــن . هـــناك إذن نوع من الجبرية يحكم إنتاج الخطاب ويفـــرض عـــليه آليات بعينها . ولا يمكن أن يكتشف معنى النص إلا إذا وضـــع فـــي سياقه من خطاب القوة السائدة . إن هذا النظام السائد غير المـــنطوق يتحكم في النطق ، مستبعداً ما لا يتفق مع هذه النظم ، مثلما يكـــبت الوعـــي ما يتعارض مع نظم المجتمع وأعرافه ، وذلك معناه أن الـــنص يخضـــع لنوع من الكبت ، ويغدو ساحة لجدل الكلام والصمت ، والإفضاء والسكوت .

إن فوكـــو يؤمن ، كما كان يؤمن سوسير ، بوجود أنساق تحكم إنـــتاج " الكلام "، وهي أنساق غير مرئية وغير منطوقة وغير شخصية تـــتجاوز الوعـــي الفـــردي ، وإذا كانت هذه الانساق لدى سوسير تمثل اللاوعـــي الـــلغوي ، فإنها لدى فوكـــو تمثـــل اللاوعي التاريخي ، وهذا اللاوعـــي ، وإن كان بحكم طبيعته غير منظور ، فإنه قابل إلى أن يتحول مـــن حالـــته الخفيـــة المضـــمرة إلى أن يكون معروفاً ، بتحول اللحظة الـــتاريخية الـــتي أُنـــتج فيها الخطاب وانقضاء فترة زمنية على وجوده الـــتاريخي ، تتيح في زمن تالٍ إدراك ذلك اللاوعي وتأويل الخطاب الذي ينتمي إلى الماضي وفقاً له . ومن ثم ، فإن الفهم لا يتحقق إلا من موقع الاخـــتلاف بيـــن زمن النص وزمن التأويل ، ومعنى هذا أن التأويل يظل مرتـــبطاً بنصـــوص الماضي ، لأن تأويل النص المعاصر غير مستطاع ؛

ذلك ان انتماءنا إلى زمن إنتاج الخطاب يحجب عنا اكتشاف اللاوعي الذي يوجه هذا الخطاب ويتحكم فيه ، لأننا جزء من هذا الزمن ، ولذلك تبقى دلالة النص مرجأة حتى تمضي عليه فترة زمنية تتيح بعد ذلك فرصة تأويله .

إن قارئ النص المعاصر هو قارئ لم يولد بعد .

ومع ذلك ، فإن التأويل الموضوعي غير ممكن ، فرغم أن المؤول ليس متورطاً في قضايا الخطاب وأنساقه التي تحكم عصراً لا ينتمي هو إليه ، فإن ذلك لا ينفي أن التأويل يظل غير بريء ، وغير محايد ، فالتأويل يخضع ، لا محالة ، للذاتية . غير أن هذه الذاتية ليست محضة ، إذ إن المؤول لا يمثل ذاته في انحيازه واختياراته ، وإنما هو ينطق باسم قوى السلطة السائدة في مجتمعه وفي لحظته التاريخية ، ومن ثم يخلع رؤية هذه القوى المعاصرة له على الماضي الذي يتلون بفعل هذه الرؤية .

ولعل هذا هو ما يجعل المعنى مرجأ إلى غير ما نهاية ، على نحو حدا بفوكو إلى أن يشير إلى أن المعنى " اسطورة "[1]، لأن النص سيحمل معاني متعددة بتعدد القراءات التي يعبر كل منها عن إرادة قوة بعينها ، أو لاختلاف مرجعيات هذه القراءات وصنوف لاوعيها ، وبذلك يُفهم قول فوكو إن فعل التأويل هو فعل قائم على عنف يمارسه المؤول على النص[2]، وإن كان يتم على نحو غير واعٍ ، لأنه يتضمن إجباراً للنص على أن يتجاوب مع قوى السلطة في عصر التأويل .

وهذا العنف ينتهي بفوكو إلى الإيمان بما آمن به تيار ما بعد الحداثة بزيف ثنائية السطح / العمق ، فالتأويل الذي يقدم المعنى بوصفه ماهية للنص ، لا يقدم هذه الماهية المزعومة ، وإنما هو قهرٌ يمارس على النص لإنطاقه بما تريد قوى السلطة ، وباكتشاف زيف هذه الماهية

المدعـــاة لا يبقى أمامنا سوى السطوح العارية للنصوص ، وما يُفترض لهـــا من معنى أو عمق أو مركز إنما هو أسطورة تريد بها قوى السلطة في المجتمع أن تفرض هيمنتها ، بفرض معناها على الخطاب ، ليغدو هو المعنى .

ولذلـــك كـــان من الطبيعي أن يصبح النص ساحة تلتقي عندها مجموعة من التأويلات المتعارضة تعارض قوى السلطة : كل فئة تجتذب النص إلى صفها ، تمارس عليه ضروباً من العنف لينطق باسمها . ليس الـــتأويل جلاء معنى ، وإنما هو ميدان صراع . التأويل سلاح لممارسة القهر على الكلام . إنه ، لذلك ، لا يفضي إلى علم ، وإنما هو أداة في يد الإيديولوجيـــا . إن تأويلية فوكو إنما هي تعرية للتأويل ، وبيان لزيفه ، وكشف لأزمته ومحنته ومأزقه .

بـــل إن تأويـــلية فوكو هي ، في التحليل الأخير ، نقض لثنائية النص والتأويل ، فلا وجود من ثمة لأصل أو نقطة بدء هي النص الاول أو الأصـــل الـــنقي البـــريء . إن فوكو يقلب التراتب المتعارف عليه : علامة ←—— تأويل ليجعل السبق للتأويل ، وليجعل من هذا السبق أهم ما يتســـم به التأويل المعاصر[3]. إن العلامة عنده ليست بريئة نقية مفرغة مـــن آثار التأويل ، يأتي التأويل بعدها ليمنحها معنى ، بل العلامة ليست ســـوى تـــأويل يبحث عن تأويل آخر ، وبخاصة بعد أن فقدت العلامات " بكارتها الأولى " التي كانت لها حين خلق الله اللغة[4].

إن العلامـــة هـــي من صنع التأويل ونتيجة له ، وليست مقدمة لفعله .

إنـــنا نتحرك في عالم من التأويلات ، لا في عالم من العلامات ، الأمر الذي ينهي ذلك الاختلاف الذي تقيمه ثنائية النص / التأويل ليجعل طـــرفي الثـــنائية وجهين لعملة واحدة ، ذلك أنه لا وجود لنص يؤول ، وإنما هنالك تأويل في حاجة إلى تأويل جديد .

(3)

النص الثانوي

ويلتقط الناقد الأمريكي فردريك جيمسون الخيط من فوكو ، وإن كان ينتهي بقراءته للنصوص إلى نتائج مغايرة ، ذلك انه ركز ، مثلما فعل فوكو ، على ما يتعرض له النص في فعل إنتاجه من تأثير القوى المحيطة به التي تمارس تأثيرها في خفية عن الكاتب نفسه ، كما كشف دور التأويل في كشف المسكوت عنه ، والكتابة عنده تتعرض لألوان من الكبت تميل باللغة نحو الرمز والإضمار ، وتقيم ذلك الإنشطار والتباين بين سطح النص وعمقه ، وبين ما قاله النص وما عجز عن قوله ، مما يجعل التأويل ضرورة حتى يزول هذا التباين ويمّحى ذلك الإنشطار .

غير أن جيمسون يكشف عن هذه القوى التي تمارس تأثيرها على الخطاب من خلال رؤية اختزالية للتاريخ الإنساني تراه تياراً متصلاً من الصراعات الطبقية : " وباستبانة آثار ذلك السرد المتصل ، وبإرجاع الحقيقة المقموعة والمدفونة لهذا التاريخ الأساسي إلى سطح النص ، تجد عقدة اللاوعي السياسي عملها وضرورتها "[5].

إن النص تحكمه الضرورة ولا يتحرك وفق منطق الحرية ، وهذه الضرورة تؤدي لا محالة إلى استراتيجيات نصية تعكس هذه الضرورة التي تحدد سلفاً على نحو غير واعٍ ما يقوله النص وما ينبغي أن يسكت عن قوله .

إن بنية المجتمع تفرض على اللغة أن تكون ذات منحى رمزي يخفي المعنى وراء سطحها للتحايل على آليات الكبت ، وبذلك يفرض الرمز نفسه على الإبداع ، كما يفرض التأويل نفسه على التلقي ، وعلى

هــذا لا يغــدو الرمز واحداً من البدائل الأسلوبية التي يختار الكاتب من بيــنها ، ولا يصــبح ذا طــبيعة فــردية ، وإنمــا هو لون من الجبرية الاجتماعية ، مما يفرض أن يكون التأويل عملية جبرية لا تخضع لاختيار القــارىء . ومثــلما يغــدو الرمــز أمراً لا محيد عنه طالما بقي الشرط الاجــتماعي الذي استوجبه ، يغدو التأويل كذلك مرتبطاً ببقاء هذا الشرط الاجــتماعي نفسه ، مما يدفع جيمسون إلى القول بأن التفسير السياسي لنصــوص الأدب لا يشكل منهجاً من مناهج التأويل المتاحة ، أو مساعداً لغيره من مناهج التفسير ، وإنما يُنظر إليه بوصفه " الأفق الأساسي لكل قراءة وكل تفسير "[(6)].

ومثل هذه القراءة لا تجعل التفســير منفتحاً على ما لا نهاية له مــن المعاني ، وإنما تحصر الدلالة في حدود التفسير الاجتماعي للنص ، ذلك أن تأويلية فردريك جيمسون تنهض على الإيمان بوجوهٍ من التشابه بيــن التفسير والنص ، فالتفسير هو كتابة ثانية للنص ، وما النص في ذاته سوى كتابة ثانية لنص ثانوي أو باطني Subtext يحضر فيه ، وبهذا يصــبح النص في تشكُّله فعلاً تفسيرياً لهذا النص الثانوي ، ومن ثم فإن على القراءة أن تقدم تفسيراً لهذا التفسير :

النص ←——— تفسير لنص ثانوي

التفسير ←——— تفسير للنص (بما هو تفسير كذلك)

فعِــلُ التفســير ، إذن ، حاضر في الإبداع وفي التأويل ، في آنٍ معاً ، يمارسه المبدع والناقد على السواء ، ذلك الناقد الذي يدرك ما في النص من إعادة تشكيل لنص ثانوي : تاريخي أو إيديولوجي سابق يمثل أصل النص ومبدأه وعلته الأولى . إن التاريخ ، ذلك النص الثانوي ، هو " ذلــك الشــيء الذي يؤلم ، الذي يصدم الرغبة ، ويفرض قيوداً قاسية على الشخص وتطبيقاً عملياً جماعياً . تتحول" خُدَعه " إلى صور مروعة

وســـاخرة لإلغاء قصدها المعلن . لكن هذا التاريخ لا يمكن أن يفهم تماماً إلا من خلال آثاره "[7].

غيــر أن هذا النص الثانوي ، وإن كان غير ذي طبيعة مادية ، فإنه حين يحضر في النص يَخْضَعُ لوحدة الشكل الأدبي ، إذ تعاد صياغته ليصــبح الواقعــي أدبيــاً ، وليغدو ، نتيجة فاعلية الكتابة ، مختلفاً عن الواقع خارج النص ، ويصبح جزءا من النسيج النصي خاضعاً لتحولات الشــكل ، وهذا التشكيل الجمالي للنص الثانوي الذي يعني حضوره غير المباشر والذي يجعل من النص الأدبي حدثاً رمزياً ، هو الذي أفضى إلى وهــم مؤداه انفصال النص عن الواقع ، وأنه لا شيء خارج النص ، في حيــن أن النص – كما يرى جيمسون – هو إعادة صب التاريخ في قالب نصــي a retextualization of History ، وبهـــذا يغدو التاريخ موضوعاً لا يمـــلك النص أن يتجاوزه ، فهو " العلة الغائبة " كما يشير ألتوسير . إنه لاوعـــي النص الذي لا يمكن أن يتحقق وعيه ، أو سطحه ، إلا به ، مما يجعــل مـــن "اللاوعي السياسي " في التحليل الأخير شكلاً من أشكال ما يسميه دريدا " مركزية اللوجوس ".

وثمـــة علاقـــة جدليـــة بين النص ، والنص الثانوي ، فإذا كان النص يعيد صياغة النص الثانوي ، فإن هذا النص الثانوي لا يبقى مجرد أمـــر خـــارجي يعكسه النص ، ولكنه يمارس تأثيره على النص الأدبي ، وهذه العلاقة الجدلية بين التاريخ والنص ، أو خارج النص وداخله ، أو بيـــن الجوهـــر والمظهـــر قائمة على إيمان جيمسون بما يسميه " النقد الجدلـــي " الذي يستند إلى الإيمان بفكرة هيجل عن " العلاقة بين الجزء والكـــل والتضاد بين العيني والمجرد ، ومفهوم الوحدة الشاملة ، وجدل المظهر والجوهر ، والتفاعل بين الذات والموضوع ، فليس هناك – من مـــنظور الفكـــر الجدلـــي – " موضـــوعات " ثابتة غير متغيرة ، بل إن

الموضوع الواحد يرتبط ارتباطاً لا ينفصم بكل أكبر منه ، ويرتبط – في الوقت نفسه – بعقل مفكر هو بدوره جزء من موقف تاريخي "[8].

غير أن النص لا يرصد ظواهر التاريخ وتناقضاته كلها ، وإنما هو يكشف ويضمر ، بفعل الكبت الذي يمارسه الواقع الاقتصادي القاسي، والحلول التي تقدمها النصوص الأدبية لتناقضات الواقع تنم عن تأثير هذا الكبت[9]، فاللغة أعطيت لنا " كي نواري فكرنا ". وفاعلية التأويل تُمارَس في تلك المسافة الفاصلة بين ما يقوله النص وما يسكت عن قوله ، بين سطحه وباطنه ، وملء هذا الفراغ يقتضي أن يكون المؤول على معرفة واسعة بالتاريخ ووعي بصراعات القوى الفاعلة فيه حتى يتسنى له أن يقف على معرفة ما سكت عنه النص . وهكذا ، فإن التأويل، حسب هذه الرؤية ، لا يكتشف الدلالة من خلال العلاقات الداخلية بين عناصر النص بوصفه بناءً مغلقاً يكتفي بذاته ، وإنما من خلال العلاقات التي يقيمها التأويل بين النص وخارجه .

غير أن خطورة المدخل الأحادي إلى النص الذي تبناه جيمسون، والذي يجعل من القراءة السياسية أفقاً لكل تأويل – تتمثل في أنه يفضي إلى تأويل إسقاطي ، اختزالي ، استبعادي ؛ فهو يجعل التأويل بحثاً عن فرضية مسبقة ، مما يختزل النص إلى معنى ، ويختزل المعنى إلى دلالة سياسية فحسب ، تُختزل هي الأخرى في نطاق آليات المادية التاريخية . إنه فعل اختزالي من كل وجه : إذ يجعل النص تسجيلاً لعلة غائبة سابقة عليه هي التاريخ أو الإيديولوجيا وفق رؤية دوجماطيقية للتاريخ قائمة على الاجتزاء حين تجعل منه تياراً متصلاً من الصراعات الطبقية .

وهو ، فضلاً عن ذلك ، مدخل يستبعد التأويلات الأخرى الممكنة، لإثبات نجاعة هذا التفسير الذي تفرضه دكتاتورية هذه القراءة .

نتيجة لذلك ، يتحول فعل العنف الذي يمارسه التأويل على

الخطـــاب إلى قهر النص على أن ينطق بما يريد التأويل ، وما يتفق مع رؤيـــة المؤول وأيديولوجيته ، وتحويل النص إلى انعكاس لآراء المؤول القبـلية والبرهــنة عــليها ، ممـــا يؤدي إلى أن ينحلّ تعدد النصوص واخـــتلافها إلى وحـــدة ، مثلما ينحل تعدد التأويلات واختلافها إلى وحدة تنـــبع من انحسار آفاق التأويل الرحبة في حيز ضيق يفرض أن تتجاوب معه كل النصوص حين يغدو نقطة البدء والانتهاء في كل تأويل .

وبذلك تتحول الممارسة التأويلية من جعل النص صورة لمؤلفه، كما رأينا في قراءة التعاطف ، إلى أن يكون صورة لقارئه ، كما نرى في قراءة العنف .

(4)

دنيوية النصوص :

يؤســـس إدوارد سعيد مفهومه للقراءة والتأويل على جداله مع نظـــرية الـــتأويل التي أقامها الفيلسوف الفرنسي بول ريكور والتي تقوم عـــلى ثـــنائية الخطـــاب / النص ، فالخطاب ، لدى ريكور ، يقيم علاقة حميمة مع الواقع المحيط به ، ويقيم علاقة حميمة بين باثه ومستقبله ، مما يجعله مفسراً لنفسه ، في حين أن النص يفتقد هذا التواصل الحميم الحي بين الكاتب والقارىء ، تلك العلاقة التي يؤسسها الخطاب ، ويفتقد الإطـــار المرجعي الذي يمثل خلفية للخطاب ، لأن الخطاب حديث مباشر عن الواقع ، لهذا يقيم النص علاقته مع النص ، وتظل إحالته إلى الواقع في حالة تعليقٍ ، تنتظر دور التأويل ليعيد صلة النص بالواقع . إن النص يقيم علاقة مع النصوص ، ومن ثم يؤسس لنفسه عالماً مستقلاً عن عالم الواقـــع هو " عالم الأدب "، في حين أن الخطاب يقيم علاقته مع الواقع ، علاقـــة التـــناص هـــي إذن بديل عن علاقة النص بالعالم، والتأويل حين

يخرج النص من ساحة النصوص إلى آفاق الواقع ، إنما يهدف إلى تملّك العالم للنص ، بعد أن انعزل عنه ، أو أرجئت علاقته به:

" من هنا بالضبط ، ستكون مهمة القراءة – باعتبارها تأويلاً – هـي إقامة الإحالة وتأسيسها . وعلى أي حال ، فإن النص – داخل هذا التعليق ، حيث يتغير اتجاه الإحالة ، يبقى " معلقاً في الهواء " – إذا صح القـول – أي خارج العالم أو بدون عالم . وبفعل هذا التعطيل الذي يمس علاقـة الـنص بالعـالم يصـبح كل نص حراً في إقامة علاقات مع كل النصـوص الأخـرى التي تأتي لتحل محل الواقع الزماني والمكاني الذي يشـير إليه فعل الكلام الحي . إن هذه العلاقة التي تجمع النصوص فيما بيـنها – عند اختفاء العالم الذي يتم الكلام عنه – تخلق شبه عالم خاص بالنصوص هو عالم الأدب "[10].

الكـتابة والتأويل ، وفقاً لريكور ، عملان يكمل أحدهما الآخر : الكـتابة مثالية نصوصية ، والتأويل واقعي مرجعي ، النص كائن مثالي مفـرغ مـن العلاقـة مع العالم ، علاقاته مع العالم تنحصر في إحالاته النصية ، وأما علاقاته مع العالم غير النصي فمؤجلة . إن إحالاته نصية، وليست مرجعية أو إشارية .

ثمة ، إذن ، تمييز بقيمة ريكور بين فعل الكاتب وفعل المؤول ؛ فالكـاتب يقيـم علاقاتـه مع اللغة ، والمؤول يقيم علاقاته مع الواقع ، والنص ، وفقاً لعلاقة الكاتب به يكتسب نصوصيته ، ويكتسب (مرجعيته) مـن خـلال علاقـة المؤول به ، ومن ثم يكتسب النص وجهيه اللغوي والواقعي ، من خلال فعليْ الكتابة والقراءة .

هذه الثنائية التي تتمثل في مثالية النص / واقعية الخطاب ، وما يـترتب عـليها من ثنائية أخرى تنتج عنها هي مثالية الكتابة / واقعية الـتأويل – هـي التي يرفضها إدوارد سعيد ، ويقيم رؤيته للتأويل على

نقضـــها ؛ إذ أنــــه يفرغ الكتابة من مثاليتها ، لأنها – كما يرى – كتابة متصـــلة بالواقع ، متفاعلة مع علاقاته . إن النص لا ينعزل ، وإنما هو مسكن للعالم بشكل محايث ، حتى قبل أن تمسه يد التأويل ، والكاتب يقيم علاقاتـــه بالواقع أثناء فعل الكتابة : " إن النص يملك أشكال وجود حتى في أكثرها تهذيباً لا يفلت من شباك الظروف والزمان والمكان والمجتمع. باختصـــار ، إن النص دائماً موجود في العالم وبالتالي عالميّ الوجود ، أكان النص محفوظاً أو مهملاً لفترة ، موضوعاً على أحد رفوف مكتبه ، أم لا ، معتبراً خطراً أم لا ، كل هذه الأمور تمس وجود النص في العالم ، الأمر الذي يفوق تعقيده مجرد عملية القراءة الفردية "[(11)].

ومع ذلك تبقى للتأويل فاعليته ، فالنص لا ينطق فحسب ، وإنما الكـــتابة جـــدل بين النطق والسكوت ، الظهور والإضمار . النص تمثيل كـــنائي يُخفى كما يوضح ، وفي بيانه غموض وتعمية تمارسها السلطة الســـائدة وتفرضها على النصوص . النص مجلي لحضور السلطة التي تُقصـــى وتُبقى وفقاً لمصلحتها . يَحْضُر الدنيوي حتى في النصوص التي يكشـــف ظاهـــرها علميةً موضوعية متجردةً من الهوى ، في حين يُخفى داخلـــه حضـــوراً لسلطة الثقافة السائدة ، مثلما تبيَّن في تفكيكه لدرس "رينان" للغات السامية .

هـــنا يـــأتي دور التأويل ليجهر بالأصوات التي كتمها النص أو كبتها ، وإذا كان القارىء موجوداً في العالم لا يفلت من تأثيرات الزمان والمكان والمجتمع ، فإن الكاتب هو كذلك كائن اجتماعي ، والنص نتيجة لهذا ، لا يفرض عليه واقع ليس قاراً فيه ، وليس مؤجلاً ، وإنما الواقعي حاضـــر مـــاثل قبل القراءة ، لكنه يبقى في حاجة إلى تأويل ، لأنه يعبر ويضمر ، وفي بيانه صمت . هذه المساحة من الصمت هي التي تتحرك فيهـــا فاعـــلية الـــتأويل لـــتؤكد دنيويـــة النص وتكشف آليات ظهورها وإضمارها ، لا لتخلقها من عدم .

الفــارق بين الكتابة والتأويل هو أن الكتابة فعل صمت وبيان ، هــي قولٌ صامت ، وانقسامُ الكتابة على نفسها يفتح الباب للتأويل الذي هو فعل جهرٍ وكشف .

الكتابة كناية ، والقراءة تفكيك لهذه الكناية ، وكشف لما يستتر خلف بلاغة النص ، أو كشف لما تخفيه البلاغة من الحقيقة .

الــتأويل كشــف لــزيف الــبلاغة ، بل إن التأويل كشف لزيف نصوصية النصوص ، فإذا كان النص تمثيلاً كنائياً للقوى المتصارعة في العــالم ، فــإن النص مراوغ ، إذ أن هذا التمثيل ذو بعد انتقائي ، فهو يقصــي أصــواتاً من العالم ، ومهمة النقد أن يعيد إلى النص ما أُقصي عــنه. إن النص يخضع للثقافة السائدة ، ولا يعرض أصوات العالم بقدر متكافىء . لا يتسم النص بالمثالية (التي قد يكشف عنها حديث ريكور ، والتحــليل البــنيوي للنصــوص بعامــة)، بل إن هذه المثالية هي صفة للتأويل، ولهذا لا يعدُّ التأويل خطاباً هامشياً يعيش عالة على النص ، بل هــو فعل إدراك ومعرفة ، في جهره بما كبته النص ، مثلما جهر إدوارد سعيد بما كبته الخطاب الاستشراقي . النص ليس تمثيلاً أميناً للواقع ، بل هــو رصــد جــزئي له يحكمه الهوى وتوجهه الإيديولودجيا والمصلحة والــثقافة السائدة التي تمارس القمع على من يختلف معها : " إن الناقد مســؤول إلى درجــة مــا عــن الإجهار [كذا] بالأصوات التي تقمعها أو تقصــيها أو تخرسها نصِّية النصوص . فالنصوص كناية عن نظام قوي تنصبه الثقافة السائدة ، وتعطيه صفة المؤسسة بتكاليف بشرية معينة ، مقــابل المكونات المختلفة لهذه الثقافة ، لأن النصوص ليست في نهاية المطاف نظاماً مثالياً مكوناً من عناصر متساوية بمثاليتها "[12].

إن اكــتفاء التحليل البنيوي بالنص يحجب عنا تأويل المسكوت عــنه ، ووصــلُ النص بالواقع هو تعريةٌ للنصوصية ومراجعة تقويضية

للإعــلاء مــن شأنها ، وفضح لها ، وكشف للعبتها ، وإظهار لمراوغة النصوص .

ومن الجليّ حضور فوكو حضوراً قوياً في خطاب إدوارد سعيد ، غيــر أن ســعيد يحرص على أن يُبقي مسافة بينه وبين فوكو يقيم فيها مــراجعة له ، ونقضــاً لــبعض ما يذهب إليه ؛ فإذا كان فوكو قد جعل الــتأويل فعــلاً مرتــبطاً بالماضي ، حين قرنه بالنصوص القديمة ، فإن إدوارد ســعيد لم يُقم هذه التفرقة الحادة بين النص والتأويل على أساسٍ مــن التفرقة بين الماضي (= النص) والحاضر (= التأويل)، لأن التأويل يُحضر النص والماضي إلى الحاضر ، وبذلك فإن (أرشيف الحاضر) فاعلٌ فــي قــراءة الماضــي ، فالــنقد " لا يتحدد بماض صامت يستنطق في الحاضــر، بــل إنه الحاضر نفسه في صيرورته وعلاقاته وصراعاته من أجل اكتساب تعريف له "[13].

فالتأويل بذلك ليس فعلاً منعزلاً عن الحاضر مقيماً في الماضي ، وإنمــا هــو مشــتبك مع الحاضر على نحو وثيق ، وبذلك يتسع مفهوم "الأرشــيف "، فــإذا كــانت النصوص تمثل حقائق (أرشيفية) كما يذهب فوكــو، فإن الأرشيف يتمثل في الحضور الاجتماعي الخطابيّ للنص في العــالم ، بحيث إن النقد يكون بدوره وجهاً آخر من وجوه ذلك الحاضر نفسه[14].

ويتمــثل الوجه الآخر لاختلاف تأويلية إدوارد سعيد عن تأويلية فوكــو ، في أنه إذا كان التأويل كشفاً للمسكوت عنه ، فإن ذلك لا يعني الحــرية المطــلقة في أن يكشف في النص ما يشاء ، ولا يَمْنَح التأويل ســلطة مطلقة في استنطاق النص ، إذ أن النص نفسه يأبى على التأويل ممارسة هذه الحرية المطلقة ، ومبعث ذلك أن " دنيوية " النصوص تحدُّ مــن هذه الحرية وتجعل القراءة منضبطة على إيقاع النص ، تجري في

حـدوده ، محكومـة بعلاماتـه ، ممـا يجعلها تحد من فعل العنف الذي يمارسـه الـتأويل على الخطاب ، ومن أجل ذلك يتخذ إدوارد سعيد من التأويل الظاهري ، ممثلاً في مدرسة قرطبة ، نموذجاً لما ينبغي أن يكون عـليه الفعل التأويلي في التزامه بالنص ، ووصلْ النص بزمانه ومكانه وظـروفه[15]. ومثل هذا الدرس الذي تقدمه الظاهرية يجعل إدوارد سعيد ينتقد النظرية النقدية الحديثة ، لأنها حين عزلت النص عن العالم أطلقت حـرية التأويل على نحو يتجاوز طبيعة النصوص نفسها ، وأطلقت معها من مجال العنف الذي يمارس على الخطاب .

كـل ذلـك يكشـف أن إدوارد سـعيد الذي وفق بين التفكيكية والمـنهج الظاهري في التأويل ، يبدو مؤمناً بأن مراوغة النص لا تؤدي بالضـرورة إلى لانهائية التفسير ، وإلى الشك في كل قراءة ؛ ذلك أنها مراوغة يمكن السيطرة عليها ، ولذلك يؤمن بإمكان الوصول إلى الحقيقة الضـائعة والانـتهاء إلى التفسـير الصحيح ، وذلك عبر استخدام منهج تفكيكـي يهذبـه الناقد بحيث لا ينتهي به إلى دوامة من العدمية والشك المستمر ، وإنما إلى المعنى واليقين .

الهوامش

1) هيـدن وايـت : ميشيل فوكو ، ص 122 ، ضمن : البنيوية وما بعدها : من ليفي شتراوس إلى دريـدا ، تحرير : جون ستروك ، ترجمة محمد عصفور ، سلسلة عالم المعرفة (206)، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1996 .

2) جـنيا لوجيـا المعـرفة ، ص 39 ، ترجمة أحمد السطاتي وعبدالسلام بنعبدالعالي ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، ط أولى 1988 .

3) السابق والصفحة .

4) إديث كريزويل : عصر البنيوية ، ص 309 ، ترجمة جابر عصفور ، دار سعاد الصباح ، الكويت، 1993 .

5) فـي التفسـير : الأدب بوصفه فعلاً رمزياً من وجهة اجتماعية ، ضمن : ك. م. نيوتن : نظرية الأدب فـي القرن العشرين ، ص 271 ، ترجمة عيسى علي العاكوب ، عين للدراسات والبحوث الإنسـانية والاجـتماعية ، القاهـرة ، ط أولى 1996 – والمقال جزء من كتاب جيمسون The Political Unconcious الذي صدرت طبعته الأولى 1981 .

6) السـابق ، ص 270 – وهذه الطبيعة الرمزية الملازمة لكل فعل إبداعي هي ما يكشف عنه بيير باربيريس حين يقول : " كل نص فهو مستتر واحتيالي حتى أكثرها علانية وجماهيرية ، كل نص هـو كـلام سـريّ ومقطّع ، كتابة مرمّزة ، بدءاً من ألواح هاملت ، إلى مذكرات سان سيمون السـرية ، مـروراً بمسودات باسكال ، فهوامش بابل الكثيرة . لذلك أعطى النقد الحديث الاعتبار لـلمقطع Fragment وللمسـودة ولما قبل النص أو لما هو حول النص Peri– texte ولم يعد يكتفي بالروائع التي تبجلها المؤسسات الرسمية ".

انظـر : بيير باربيريس : النقد الاجتماعي ، ضمن : مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ، ص 188 ، سلسلة عالم المعرفة (221)، الكويت 1997 .

7) جيمسون : مرجع سابق ، ص 275 .

8) رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ص 81 ، ترجمة جابر عصفور ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط أولى 1991 .

9) السابق ، ص 83 .

10) بـول ريكـور : مـا (هـو) النص ، ص 39 ، ترجمة منصف عبدالحق ، مجلة العرب والفكر العـالمي، العدد الثالث ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، صيف 1998 – والمقال ترجمة لواحد من فصول كتاب ريكور De Texte à l´action .

11) إدوارد سـعيد : العالم والنص والناقد ، ص 133 ، ترجمة راتب حوراني ، مجلة العرب والفكر العـالمي ، العـدد السادس ، ربيع 1989 – والنص يمثل المقالة الأولى في كتاب صدر بالعنوان نفسه في طبعته الأولى 1983 .

12) السابق ، ص 145 .

13) السابق ، ص 144 .

14) السابق ، والصفحة .

15) السابق ، ص 133 – 136 .

غيـر أن إدوارد سـعيد يخطىء فيجعل ابن جني واحداً من أتباع الاتجاه الظاهري الذي نشأ في قرطبة في القرن الحادي عشر للميلاد ، مع ابن حزم وابن مضاء .

* * *

من تجليات الرؤية في النص الشعري المغربي الحديث

حسن الوراكلي

نفتتح هذه المداخلة بطرح سؤالين اثنين ربما يود الذين اطمأنوا إلى ما لديهم من جواب جاهز عنهما لو ما تجدد طرحهما.

هذان السؤالان هما التاليان :

ما المراد بالنص الشعري المغربي الحديث ؟

ما المراد بالرؤية ؟

- 1 -

للإجابة عن السؤال الأول نقول :

يستوعب النص الشعري المغربي الحديث – في نظرنا ووفق ما أوضحنا في غير هذا المكان[1] – أشكالاً ثلاثة ، هي النص العمودي ، والنص التفعيلي ، والنص النثري .

ومع أن الرأي النقدي على غير اتفاق حول هذه القسمة الثلاثية للنص الشعري الحديث في المغرب ، فمن منح للعمودي ، ومن رافض للنثري ، ومن مكتف بالتفعيلي ، إلا أننا نرى أن هذه الأشكال – بصرف النظر عن رأينا الشخصي في النص النثري بخاصة – وعلى ما قد يكون من تفاوت حظوظ هذه الأشكال من (الشعرية) وما تتحقق به من طرائق في الصياغة ، وأساليب في البناء ، وعناصر في التركيب اللغوي والإيقاعي فإن الأمر الذي لا يسع أحداً إنكاره هو أن هذه الأشكال كلها تسهم في تشكيل المشهد الشعري الحديث في المغرب مع ما قد يلحظ من تباين في نسبة هذا الإسهام من شكل لآخر .

عـــلى أننا في هذه المداخلة سنقصر حديثنا على شكل واحد من تلكم الأشكال هو النص التفعيلي في أنموذج منه غمط حقه لمغايرة رؤيته رؤية القصيدة التفعيلية الحداثية ، ذلكم هو النص الشعري الإسلامي .

وللإجابة عن السؤال الثاني نقول :

والرأي النقدي على غير اتفاق كذلك حول مصطلح (الرؤية)، إلا أنـــنا لا نحسب أن أي طرف في هذا الرأي ينكر كونها – أي (الرؤية) – ما يتشكل لدى المبدع ، بالوراثة أو بالاكتساب أو بهما معاً ، من منظومة قيم ومبادىء ومثل – بصرف النظر عن (استوائها) أو (إكبابها) – يصدر عـــنها فيمـــا يكـــتب من فنون القول ويرى في ضوئها ، ووفق شروطها الكون والحياة والمجتمع والناس والتاريخ وهلم جرا .

ويســـتخلص مـــن هذا أن الرؤية موقف عقدي (إيديولوجي) من العـــالم يكشف عن مرجعية صاحبه التصورية والثقافية ، مثلما يبين عن غاية خطابه أياً كان شكل هذا الخطاب .

غير ما ينبغي ألا تفوتنا الإشارة إليه ، هنا ، هو أن الرؤية مثما قـــد تكـــون عند مبدع نابعة من إيمانه بمنظومة عقدية ومرجعية ثقافية يرى الكون والحياة ، وفقهما ، ببصره هو وببصيرته هو ، قد تكون عند آخـــر مجرد استعارة – مردها إلى مؤثرات وأسباب ثقافية وحضارية لا يتســـع المجـــال لذكـــرها هنا – لرؤية هذا المبدع أو ذاك أو هذا التيار الإبداعـــي أو ذاك ، ممـــا يجعلـــه يـــنظر إلى الكون والحياة بغير بصره وبصيرته ، وهو أقبح صور العمى !

والـــرؤية – أيا كانت طبيعتها – قد تنتظم الخطاب الشعري عند أكثر من شاعر في عصر واحد ؛ بل في جيل واحد أو أكثر من جيل واحد دون أن تعزل النص الشعري عن خصوصية صاحبه ؛ أي عن ذاتيته بما تختزنه هذه الذاتية من مشاعر وأحاسيس وهواجس ولواعج .

علـى أن الرؤية (التصورية) المذهبية تظل كسيحة عاجزة عن التحرك ، مقصوصة الجناح غير قادرة على التحليق ما لم ترفدها رؤية أخرى ، أو إذا شئت قلت : ما لم تتقمص في رؤية إبداعية يحشد صاحبها للتعبير عنها في نص شعري ، بهذا الشكل أو ذاك ، طاقاته الفنية ووسائله التعبيرية بما يمكنه من إبلاغ فحوى خطابه لمتلقيه . وهذه وتلك يلحم بينهما ما يصطلح على تسميته بـ (الرؤية الشعرية).

- 2 -

وإضافة إلى هذا وذاك نقول : إننا إذا كنا نسلم بأن اللغة ، واللغة الجمالية بالذات ، هي لب النص الشعري - بصرف النظر عن قالبه أو قماطه - فإننا نسلم كذلك بأن (الرسالة) التي يضمنها المبدع خطابه هي سنام الأمر وعماده في النص الشعري .

والتسليم بهذا الأمر وبذاك الأمر مما لا نكشف به عن جديد مثلما لم يكشف به من قال به من النقاد في العصر الحديث ، فقد سبق إلى ذلك حازم القرطاجني حين نص على أن (القول في شيء يصير مقبولاً عند السامع في الإبداع في محاكاته وتخييله على حالة توجب ميلاً إليه أو نفوراً عنه ، بإبداع الصنعة في اللفظ وإجادة هيأته ومناسبته لما وضع بإزائه)[2] وحين ذكر الأقاويل الشعرية واختلاف مذاهبها وأنحاء الاعتماد فيها بحسب الجهة أو الجهات (التي يعتني الشاعر فيها بإيقاع الحيل التي هي عمدة في إنهاض النفوس لفعل شيء أو تركه أو التي هي أعوان للعمدة)[3] فذكر في مقدمتها الرسالة أو ما سماه بـ (القول). ومن قبل حازم نوه بعض الشعراء بـ (رسالة) النص الشعري على نحو ما نقرأ عند أبي تمام في أبياته التالية :

وما هو إلا القول يسري فتغتدي   له غرر في أوجه ومواسم

وليس ببان للعلا خلق امرىء وإن جل إلا وهو للمال هادم
ولولا خلال سنها الشعر ما درى بناة العلا من أين تؤتى المكارم(4)

وعلى نحو ما نقرأ في أبيات ابن الإطنابة وهي التي منعت معاوية يوم صفين من الاستسلام :

أبت لي عفتي وأبى بلائي وأخذي الحمد بالثمن الربيح
وإكراهي على المكروه نفسي وضربي هامة البطل المشيح
وقولي كلما جشأت وجاشت مكانك تحمدي أو تستريحي

والرؤية التي نسوق الحديث عنها إنما تبلورها الرسالة الشعرية أو ما أسماه حازم بـ (القول) الذي يؤلف مع (المقول فيه)، أي (السياق) عمود الوظيفة الأدبية . وهذه الرسالة تختلف حمولتها التصوية والشعورية من شاعر لآخر أو من شعراء لآخرين .. تبعاً لاختلاف رؤاهم (العقدية) التي تشكلت من (المرجعية) الثقافية التي يمتاح منها كل ويعب ، ولا تنطق الأواني إلا بما سكنت ، ولا تفصح الشعراء إلا بما وعت !

- 3 -

ومن يراجع النص الشعري المغربي الحديث ، في مختلف أشكاله ، يلحظ ، دون أدنى مشقة أو عناء ، تعدداً في رؤيته وتنوعاً في رسالته ، وهذا وذاك كلاهما ثمرة عوامل ثقافية وأدبية وغير ثقافية وأدبية مما لا يتسع له مجال القول في هذه المداخلة ، كما لا يتسع لتتبع ذلك التعدد في الرؤية وهذا التنوع في الرسالة .

وسنكتفي في هذه المداخلة بالوقوف عند مثال واحد من النص الشعري المغربي الحديث غاير ما سواه من نصوص هذا الشعر برؤيته التي يصدر عنها ، كما تميز عما سواه برسالته التي يخاطب بها قراءه ،

ذلكم هو النص الشعري الإسلامي الحديث الذي التمع برقه ، لأول مرة ، في أفق النص الشعري المغربي الحديث المتلبد بغيوم داكنة آخر القرن الهجري المنصرم ، وذلك غداة إصدار الشاعر محمد المنتصر الريسوني رحمه الله ديوانه (على درب الله) مبشراً بميلاد القصيدة الإسلامية الجديدة ذات الرؤية المتميزة التي تقبس نورها من مشكاة الوحي وهدي النبوة ، وتستمد ألقها من معرفة هادية بانية ، لا شرقية ولا غربية ، لتسهم بذلك عبر خطابها المسؤول في الشهادة بالبلاغ المبين على معاناة الإنسان المسلم ، حيثما كان ، ومكابدته في أتون الظلم السياسي والاجتماعي . وهذا هو ما عبر عنه الأستاذ الريسوني وهو يقدم ديوانه المذكور للقراء موضحاً أن أهم ما يميز هذه الإضمامة من النصوص الشعرية التي تضمنها هذا الديوان (أنها تحمل صوتاً غاضباً لحمى الله ، يعلن الاحتجاج على التيه الذي يجلد كرامة الإنسان في كل مكان من البسيطة ، كما يعلن إدانة الجاهلية في شتى صورها المعيشة ، ويحدد – دون مواربة – موقف الرفض من كل منهج – غير منهج الله الذي ارتضاه للبشرية – سواء أكان غربياً أم شرقياً . من ثم نهلت الإضمامة من النبع الرباني الذي عاهدت الله تعالى ألا أنهل من غيره أو أحيد عن روحه وأتنكب طريقه التزاماً بالمضمون الإسلامي الحق في صورته المثلى ومعالمه الواضحة وشياته المتميزة حتى أكون – بتوفيق الله – من الذين آمنوا وعملوا الصالحات ﴿ والشعراء يتبعهم الغاوون ألم تر أنهم في كل واد يهيمون وأنهم يقولون ما لا يفعلون إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات ﴾[5].

– 4 –

وقد عرف النص الشعري الإسلامي الحديث بعد ديوان (على درب الله) نصوصاً عديدة توالى صدورها في دواوين ومجاميع نذكر

منها، تمثيلاً لا حصراً ، : (عندما يزف ابن تيمية صبح الولادة) لمحمد المنتصر الريسوني ، و(نشيد الغرباء) لمحمد بنعمارة ، و(مملكة الرماد) و(الزمان الجديد) و(سآتيك بالسيف والأقحوان) لحسن الأمراني ، و(البيعة المشتعلة) و(أطباق جهنم) لمحمد علي الرباوي ، و(وردة للزمن المستحيل) لعبدالرحمن بو علي ، و(العشق ملتهب) لمحمد لقاح ، و(العشق الأزرق) لمحمد فريد الرياحي ومحمد بنعمارة .

والناظر في هذه الدواوين وفي غيرها مما لم نذكره لأصحاب هذه الدواوين ولغيرهم .. تطالعه جملة تجليات للرؤية التي تنتظم النص الشعري فيها على اختلاف مضمونه وشكله . وتأتي في مقدمة هذه التجليات روح الالتزام أو المسؤولية التي تلبسته .

وحقاً إن هذه الروح تلبست النص الشعري المغربي الحديث على اختلاف رؤيته وتباين رسالته ، ومن يراجع متن هذا النص خلال الستينيات والسبعينيات بخاصة يلحظ هيمنة روح الالتزام عليه بتبني قضايا الإنسان ، والمجتمع ، والأمة .

وليس يعنينا ، هنا ، أن نستحضر صورة الوضع المتردي على الصعيدين السياسي والاجتماعي ذلك الذي كان الشاعر المغربي – خلال العقود الأخيرة – يصبح عليه ويمسي مما كان له أثره البعيد في إذكاء روح الالتزام عنده بالدفاع عن قضايا مجتمعه وأمته ، وإنما الذي يعنينا أن ننبه إليه ، هنا ، هو أن (خيوط) الالتزام هذا الذي انتظم النص الشعري المغربي حيناً من الدهر – وخاصة قبل أن يشغل فريق من أصحابه بهاجس الحداثة – لم تكن ذات لون واحد ؛ لأن (المادة) الخام التي غزل منها كانت ألوانها شتى !

– 5 –

ومن البدهي أن يغاير النص الشعري الإسلامي في أدبيات

الــتزامه ما عداه من النصوص ، وهي أدبيات مستمدة من روح الرؤية التي يصدر عنها والتي تتمحور حول عقيدة موحدة ذات مضامين تحررية فــي غايــة الخطــورة والشأن ، فبفضلها تحرر عقل المسلم من سلطان الخــرافة والشــعوذة ، وبفضلها تحررت نفس المسلم من كابوس الوهم والخــوف ، بل وبفضلها تحرر الإنسان من تسلط الإنسان واستعباده له حين أخرجه من عبادة الناس إلى عبادة الله ، ومن جور الأديان إلى عدل الإسلام ، فمن هذه العقيدة نبعت قيم الحق والعدل والمساواة وغيرها من القيــم الســامية التي رسختها في حياة المسلمين شرعة الإسلام وبلورها مــنهاجه[6]. ومنها كانت الرؤية الشعرية الإسلامية تمتاح وتسترفد لتتبلور في الدعوة المحورية عند شعرائها برفع الإصر عن الإنسان ووضع الأغلال عــنه . وهــو ما عكس بوضوح وجــلاء التزام هؤلاء الشــعراء بقضايا الإنســان المسلم في وطنــهم وفي كافة الأوطــان الإســلامية ، وذلك في استشــعار واع وعميــق بمسؤولية الرسالة الشعرية بكافة ما تقتضيه هذه المســؤولية من بذل وتضحية على نحو ما أفصح عن ذلك الشاعر الدكتور حســن الأمــراني بقولــــه (رســالة الشــعر ، في زمن الانكســار ، هي الــتحريض ... أن تكون شاعراً يعني أن تحمل همك المؤرق المتشابك مع قضايا الإنسان جوهراً ، وتدفع من وجودك ضريبة عصيانك وتمردك ضد كل أشــكال القهــر والتدجين ، وتقدم دمك ثمناً للفجر القادم)[7]. وهذه الدعوة المحوريــة بتبــني قضايا الإنسان لا تناط بأي شعر حتى ولو وسم بالالتزام وإنما تناط بالشعر الحق، وهو الشعر المسؤول الذي يخالف الشعر (الملتزم) فــي كون هذا الأخير ترسم لــه الطريق ، ولذلك ينتــهي (ويبقى الشعر المســؤول الــذي يرســم الطــريق ﴿ إن الســمع والبصر والفؤاد كل أولئــك كان عنه مسؤولاً ﴾[8] وبذلك يتحقق لهذا الشعر الحق ، وهو ليس عــند الأمراني إلا الشــعر الإســلامي ، التوحــد (مع الكــون والحيــاة والإنسان)[9].

- 6 -

ومــن تجـليات مسؤولية النص الشعري الإسلامي والتزامه ما تطــالعك بــه عناوين مجموعاته من مثل (على درب الله) و(نوافذ على مدائــن العشــق والقهر) و(عندما يزف ابن تيمية صبح الولادة) لمحمد المنتصــر الريســوني ، و(الــزمان الجديــد) و(مملكة الرماد) و(سآتيك بالســيف والأقحــوان) لحســن الأمــراني ، و(هل تتكلم لغة فلسطين ؟) و(الأحجــار والفــوارة) لمحمد علي الرباوي ، و(نشيد الغرباء) و(مملكة الــروح) لمحمد بن عمارة . ومثل ذلك ما تطالعك به عناوين هذا النص عــند هؤلاء الشعراء وغيرهم ، نذكر منها (من مفكرة أبي ذر الغفاري) و(كــتابات عــلى جــدران القهــر) و(خمس صرخات في وجه الصقيع) و(فصــول من كتاب صالح وثمود) لمحمد المنتصر الريسوني ، و(أوراق مهربة من زمن الحصار) و(صلوات المستضعفين) و(الدخول إلى حدائق إقــبال السندســية) و(من حراء) لحسن الأمراني ، و(سجل أني إسلامي) و(ألقاك على غصن الثورة قرآناً) لمحمد بنعمارة ، و(ذو القرنين) لمحمد فريد الرياحي .

ولعــل فيمــا ســقنا من عناوين هذا النص ما يبين لنا عن تعدد محاور موضوعه من اجتماعية وسياسية ، وثقافية وحضارية ، وما يبين لنا ، بذات الوقــت ، عن تعدد أبعاد رؤيته بما يؤكد شموليتها ورحابتها وهما من شمولية عقيدة التوحيد ورحابة منهج الإسلام .

- 7 -

ولا بــأس أن أسوق لكم من هذا النص مقاطع ترون فيها نماذج من تعدد محاور الموضوع وتعدد أبعاد الرؤية . ومن ذلك هذا المقطع من نــص المنتصــر الريســوني بعنوان (من مفكرة أبي ذر الغفاري) وفيه

يتداخل الهاجسان الاجتماعي والسياسي عند الشاعر وفق ما تكرسه رؤيته :

صيحة الجوع غدت قرية أخدود رهيب

مطر الديجور قد أثخن بستان الرياحين الخصيب

وظلام الجدب قد مد خيام الشوك في كل البطاح

حيث أنياب الرياح

تعلك الشؤم في أعراق العبيد

واللظى يكسو مغارات الجديب

والمدى أتخمه سيل الصديد

يتقرى جلوة الرؤيا تزف العرس للفجر الوليد

وأحبائي ركام من عظام

مومياء وجلود حنطت أحلامهم بئر الجحود

فارس القرآن قد شق القتام

يزرع العشق بشطآن الغمام

ويشد الأرض بالحق ، بأنوار السماء

باخضرار الجرح في أحداق جند غرباء[10]

ومن ذلك هذا المقطع من نص لحسن الأمراني بعنوان (احتفال) حيث يتداخل الثقافي والحضاري في نبض فوار بالذاتية وإحساس عميق بالهوية :

تأججت النار في شرفات الوطن

فسدي النوافذ ، سدي النوافذ

إن الرياح تأتي من الغرب مثقلة بالرصاص

وطعم الوهن

ومدي الرداء

نفكك – مع الفجر – أزرار حلم يخبئه القلب

مدي الرداء ولا تعبئي بزئير العواصف

نبايع على أن نقاتل حتى انفراد السوالف

تأججت النار ... مدي يديك

فلا صبر لي كي أسافر وحدي

وأرتاد حر الهواجر وحدي

ولا أيد لي كي أقاتل جالوت وحدي

وهذي الرياح تجيء من الغرب مؤذنة بالخراب

ومحو المآذن والعندلات

وهل يطفىء الدمع طعم اللهيب ؟

وهل يغسل الدم هذا الدرن ؟[11]

– 8 –

ولم ينشغل هذا النص بالهم المحلي المتمثل في الظلم الاجتماعي والفساد السياسي عن هموم الوطن الإسلامي المترامي الأطراف ، ذلك أن الرؤية التصورية التي يصدر عنها كانت تلزمه بأمر المسلمين أينما كانوا من أرض الله ، فمن لم يهتم بأمر المسلمين فليس منهم . من ثم

عـانق هـذا الـنص هـم الإنسان المسلم ، حيثما كان ، بحرارة عاطفة وشـبوب إحساس مما توهجت به عناوين نصه مثل (بلال ...) و(شهداء الحـق فـي مقديشـو) و(إرتيريا ترقب الفجر) للريسوني ، و(إسلاماه) و(نشـيد أطفـال سـرايفو) لحسـن الأمـراني ، و(أناشيد عائشة ...) و(سـمفونية الحجـارة الـناطقة) لمحمد بنعمارة ، و(العصافير تنتفض) للرباوي ، و(حكاية عبدالله مع أرض المساكين) لعبدالرحمن عبدالوافي .

ومثـلما توهجـت عناوين هذا النص بالهـم الإسلامي تأججت مـتونه . وهـذا مـثال من ذلك نقتطفه من نص لحسن الأمراني بعنوان (أوراق مهـربة من زمن الحصار) حيث يفتح باب الأمل على مصراعيه في تحرير فلسطين باسم الله وتحت راية التوحيد :

هبت النار على الأحرف فالأحرف نار

يسقط الآن الحصار

لا تقل : نحن انتهينا

إننا نبتدىء الآن ، وفوق الجرح نوار وغار

إننا نفتح بوابة تاريخ فلسطين المجيدة

إننا نرفع باسم الله فوق السور والصخرة

والقبة والقدس العتيدة

راية التوحيد والعودة ..

فاقرأ (سورة الفتح) لقد حم القرار[12]

ومـثال آخر نأخذه من نص للأمراني كذلك بعنوان (نشيد أطفال سـرايفو) يصـور في مقطع منه ، برومانسية شفيفة ، معاناة الأطفال المسلمين على يد الصرب من خلال ما تختلج به عيونهم وصدورهم من أمان وأحلام مثل غيرهم من الأطفال :

نحن أطفال سرايبفو الجميلة

نعشق العصفور والوردة تزهو في الخميلة

نعشق الأرجوحة الخضراء في الحقل ، ونعدو

نحو أفق لا يحد

نعشق الشمس ولون البحر ، نلهو بالمحار

مثل آلاف الصغار

ونحب النهر يشدو .. والفراشة

نملأ الكون حبوراً وبشاشة[13]

ثم يصور الشاعر ، في تساؤلات حزينة وممضة ، إحساس الطفل المسلم بشراسة الهجمة الصربية الصليبية وأثرها البشع عليه وعلى من حوله وما حوله :

فلماذا يا إلهي ضرب الصرب الحصار !؟

ولماذا سرقوا منا النهار ؟

ولماذا بالدماء

لطخوا وجه السماء ؟

ولماذا تصبح الأحلام كابوساً ؟

ويغدو لبن الأم دماً يا أصدقائي ؟

ويصير الأمل الأخضر من قبل الفطام

يا أحبائي حطاماً في حطام ؟

ولماذا يقتل الورد الرصاص ؟

نحن أطفال سراييفو القتيلة

قيدونا ..

عذبونا ..

أحرقوا المسجد والروض وأحلام الطفولة

صادروا الآباء منا والبراءة

والحكايات الجميلة

وليس ينتهي نشيد أطفال سراييفو الشهيدة بهذه النبرات الحزينة ؛ بل ينتهي بنبرات تطفح بالإيمان وتفيض بالعزم على إعلاء راية الإسلام :

فليمت من مات منا

وليهاجر من يهاجر

سوف تخضر المنابر

من جديد .. من جديد

والمحاريب ترى الذكر ندياً

من جديد .. من جديد

وستزهو الأرض من دفء الأذان

ويعم النور ، يا أحبابنا ، كل مكان

سوف نعلي راية الإسلام في الأرض وإن طال الحصار

وسنبني للحضارة

ها هنا ألف منارة

ومنارة

ومثال ثالث نقتطفه من نص لابن عمارة بعنوان (أناشيد عائشة ...) حيث يعلن ، هو الآخر ، رفع راية محمد صلى الله عليه وسلم ، راية التوحيد ، بسفوح (كابول) في مواجهة الهجمة الشيوعية الشرسة :

. يأتون بينهم الغناء رصاصة

فيطل من خيامهم وجه غريق

مثقل بالذكريات تمددت قسماته

أفغان تنشر راية التوحيد

يا رفيقي بعد ما أوصى الحبيب

وفرقتنا في البلاد مسافة ومسافة

هيا اعتصم في كل مئذنة

دمائي أصبحت ملكاً لوجه الله

* *

أسماء ناوليني عنفواني

فالغد الأخضر يسكنني

كالكتابة ، والمحبة ، والعدالة

كابول تمتشق السيوف وتجمع القتلى

وتغلق الباب في وجه المغول

.. رصاصة تأتي محملة بماء الورد

بين الرصاصة والورد فواصل الشهداء

هذي الرصاصة طائشة

* *

أوقفني هذا الروسي الأشقر عند مداخل كابول

وفتشني

- أتحمل ممنوعات ؟

أشهرت كتاب الحق فأفزعه

وتوجه نحو خديجة ثم تذرع بالرشاش

هاج كثور

أطلق ناراً

أطلقنا إعصاراً

* *

بين الطلقة والطلقة

فقد الإمبريالي الأشقر خطط توسعه

وبيادقه .. وبنادقه

رفيقي يحمل راية طفل قرشي

يصحو فينا الآن[14]

- 9 -

وإلى ذلك تطالعنا في هذا النص تجليات أخرى لرؤيته التصورية والشعرية لعل أبرزها ما نقع عليه فيما توسل به صاحبه في تشكيله من آليــات بــنائية ودلاليــة يــأتي (التناص) في مقدمتها متمثلاً في الرمز

بمستوييه التراثي واللغوي . وكلاهما ذو منطلق عقدي ثابت راسخ أدرك معــه صــاحب هــذا النص ضرورة إنعاش الذاكرة الإسلامية باستدعاء الرموز الدينية من الكتاب والسنة واستيحاء تعابيرهما وإجراء الحفريات فــي تراث الإسلام وتاريخه بتوظيف شخصياته السوية ووقائعه الحاسمة فــي تصوير واقع الأمة المتردي والحلم بغد يسترد فيه المسلم عافيته ، وكرامته ، وهويته . وكان هذا النص يحقق بذلك ، في آن واحد ، هدفين اثــنين : أولهما يوصل به لمتلقيه القول الذي يكرس به قيم الاستواء من حق وعدل وحب ويشجب قيم الإكباب من ظلم وقهر وانحراف . وثانيهما يغــني به بنية نصه بمكون رمزي متعدد الدلالات ويثريها بعنصر تناصي متعدد الموارد . وهنا يتكشــف لنا الفــرق بين النص الشعري الإسلامي وبيــن الــنص (الآخــر) الذي أعلن أصحابه ، ولاسيما بعد أن أمر أمر الحداثــة بيــن أيديهــم ومن خلفهم ومن تحت أرجلهم ، الإطاحة بسلطة اللغة، والموروث ، وتخريب الذاكرة الثقافيــة والتاريخية بوصفــها من عوائق الابتكار والتجديد .

ونمــثل لــلرمز ذي الــبعد القرآني بهذا المقطع من قصيدة (ذو القــرنين يــرحل في بلاد ما بين البحرين) وفيها يتوسل صاحبها الشاعر محمــد فــريد الرياحي في التعبير عن تجربته الشعرية باللجوء إلى هذه الشخصــية القرآنية يسائلها بما يجد من لواعج يسعر لهيبها من حناياه واقع أمته الهجين :

يا ذا القرنين تخلج ليل الهم فما

في اللحظة إلا الأصقاع الملأى بالشؤم

يا ذا القرنين اركب هذا الإبحار فما

في اللجة إلا الأصوات الحبلى بالعقم

يا ذا القرنين توهج ما بين البحرين فكان الفتح الأقصى

يا ذا القرنين اقرأ فاتحة اليم

هذا سفر الإطلالة مفتوحاً

يا ذا القرنين فهل يمتاح القلب من العين الفوارة

هل تجتاح البحر عواصف خلف السور مواجعها

...

يا ذا القرنين تلجلج ما في الصدر من الأشواق

وما في البحر من الأعماق

ترجج ما بين البحرين

تبلج ما بين النهرين

فلا ردة بعد اليوم

هل أتاك حديث الليلة في إشراقة حلم

فاركب هذا الإبحار ففيه الحلم

لا ردة بعد الحلم

لا هجرة إلا للحلم[15]

ومن الرمز ذي البعد القرآني ما يطالعنا في هذا المقطع من قصيدة (خمس صرخات في وجه الصقيع) للشاعر محمد المنتصر الريسوني يرحمه الله :

قريتي حبلى بأحلام صباح

تفرش الدرب لأنوار السناء

تنبت الإصرار في كل البطاح

تزرع الصبوة في عمق الجراح

وتصيح :

اطردوا الفكر المعطب

طهروا دربي من أعداء يوسف

يوسف في قعر جبه

أجهض الكيد الرجيم

نحر القهر الأثيم

طهروا دربي ، ذا حكم السماء[16]

ونمثل بهذا المقطع من قصيدة لنفس الشاعر بعنوان (بين حراء وثور سفر دائم) للرمز المستمد من تاريخ الإسلام حين كان يتمخض من الدعـوة الخاتمة في أمكنة ذات دلالات حركية وتغييرية وإصلاحية بالغة الأثر في حياة المسلمين أمسهم ويومهم ، والغد :

دخل النور الغارا

غشته الأنوار الخضرا

وغدا في عينيه ألق الفرحة

تعز الدنيا بالإنسان العاشق

يمشي ، يمشي أضواء في أصداف الزمان

يهب الأكوان السناء

والأمان

والرواء

لما يرسي السفن القرآنية

في شطآن ظمأى للأنوار الرحمانية

* * *

ما بين حراء وثور نهر من سفر مضن دائم

تربو فيه الأشواك على مر الحقب الثكلى

الآتي آت في كل مكان

في كل زمان

من حراء

يطوي الصحرا فيعانقه ثور دوما

يبدو الصبح الأندى بشراً أخضر

يتفيؤه المظلوم الرافض أحكام السادة

في كل مكان

في (يافا) في (لبنان) في (كابل)

في كل مكان

يبدو الصبح الأخضر بشراً أخضر

ينعي اليوم الأكدر

ينعي الإنسان الشيطاني

ويزف الإنسان القرآني للكون الأغبر

في كل مكان

في (ياف) في (لبنان) في (كابل)

في كل مكان

فالأمر له والحكم له حتماً

والولاء

والولاء

والحق سنا دوماً يرتاد مدى الأفق الأسني

لن تهزمه الظلمة

مهما اسودت في الأزمان المقهورة

مهما اسودت في غابات الأحكام

المسعورة

لن تهزمه الظلمة

... مهما ... مهما ... مهما(17)

وفي هذا المقطع من قصيدة (مكابدات ابن عمر) لحسن الأمراني مــثال مــن توظيــف الرمز التاريخي ذي البعد الوطني بما يحفل به من دلالات وإيحاءات الجهاد لتكون كلمة الله هي العليا :

أرى قمر القصر يرفل في النور

يسكب ثورته في صهيل الجياد

يعيد إلى دمي

وصفاء بلادي

يعيد إلي تباريح شوق تجلى

كما يبعث السيف من جذوة في الرماد

وينبض في خافقي طارق بن زياد

يرص الفيالق

يعلي البيارق

يقطع بحراً

تدثر في صمته بالسواد

وينهض ظل العمامة من جبل الريف ملتهباً

بين صوت الرصاص وبين اشتعال المداد

فأتبعه طائعاً وأنادي :

أيا قمر القصر بالله كن في طريق جهادي

مواكب أمني وزادي(18)

- 10 -

وإلى هذا الرمز القرآني والتراثي وظف الشاعر الإسلامي تعابير وجملاً قرآنية ذات حمولة دلالية وشعورية ينعكس أثرها على بنية النص المضمونية والجمالية . ومن ذلك قول الرباوي في نصه (أجلي حبك) :

أجلي حبك آه حرريني منه لحظة

حرريني أنا مدعو إلى قوم ذوي بأس شديد

حرريني ، أنا مدعو إلى مأدبة الفجر الجديد

حرريني أنت ، أخشى حبك القاتل أن يشغلني عن سفري

أجلي حبك حتى مطلع الفجر

إني اليوم – كما النهر ، كما العمر – على سفر

أتحرك باستمرار

لتزلزل أرجاء الأرض صلاتي المشتعلة

لأعزر محبوبي

لأوقر محبوبي

صبحاً وأصيلاً[19]

ومن ذلك قوله في نص آخر بعنوان (عام الحزن) :

لا تلق دثار الخوف على وجهك

وجهك يعرفه الحاضر والآتي

وجهك يعرفه الحمأ المسنون ويعرفه المارج[20]

- 11 -

بتلكم الرؤية ذات الأصول العقدية والتصورية الثابتة وذات الأبعاد الموضوعية والجمالية المتعددة حمل هذا النص إلى متلقيه فضاءات إسلامية تنبض بروح الإيمان وتختلج بفعل الاستقامة تجليها في حلل فنية قشيبة جملة (تشكيلات) لغوية ، معجمية وتركيبية ، ودلالية رمزية تناصية كلها موصول الأسباب بالمصدرية الثقافية والجمالية لرؤيته . وبذلك أمكن لهذا النص أن يوفق بين القيم التصورية التي يدعو إليها وبين القيم التعبيرية التي يتوسل بها في توصيل (قوله) أو رسالته . وسواء أكانت القضية ، مدار النص ، سياسية اجتماعية أم كانت ذاتية وجدانية ، فإن الأفكار والمعاني والصور تنتظمها جميعها الرؤية الإيمانية التي ينتفي معها (الهيمان) بمختلف معانيه ، ويسود (الثبات) بمختلف دلالاته . وبذلك يحقق هذا النص التزامه ومسؤوليته ويحقق ، بالآن

ويحقـق ، بالآن عينه ، غايته من رسالته في تكريس قيم (الاستواء) – قيم الحق والخير والحب والجمال – في وجدان الناس وعقولهم .

الـهوامش

1) أشكال القصيدة المغربية الحديثة (محاضرة ألقاها الباحث في قاعة الملك فيصل بالرياض في 11 ذو القعدة عام 1318هـ).
2) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص 2 .
3) نفسه .
4) ديوان أبي تمام ص 98 .
5) على درب الله ص 11 .
6) انظر كتابنا المسلمون وأسئلة الهوية ص 23 .
7) تقديم ديوان (سنابل الشهادة) للشاعر محمود مفلح ضمن مجلة (المشكاة) ع 25 ص 96 .
8) نفسه .
9) نفسه .
10) على درب الله ص 18 .
11) سأتيك بالسيف والأقحوان ص 36 – 37 .
12) من الشعر الإسلامي الحديث ص 366 .
13) ديوان البوسنة والهرسك ص 80 – 81 .
14) من الشعر الإسلامي الحديث ص 315 ، 316 ، 317 .
15) مجلة (المشكاة) ع 25 ص 63 .
16) على درب الله ص 63 .
17) الملحق الثقافي لجريدة الإصلاح (15 شتنبر 1989) .
18) سأتيك بالسيف والأقحوان ص 74 – 75 .
19) من الشعر الإسلامي الحديث ص 333 .
20) نفسه .

* * *

" تحليل نص حضاري للإمام الغزالي "

أبو بكر باقادر

بينما كنت أطالع في نصـوص ما يعرف " بمـرايا الأمـراء "، اطلعت على كتاب مهـم للإمـام أبو حامد محمد بن محمد الغـزالي ، بعنوان : " التبر المسـبوك فـي نصيحة الملوك"[1]. والكتاب يعالج موضـوعات عديـدة تتناول كيفية قيام الأميـر بإدارة أمور دولته، وكما هو حال هذا الجنس من الكتابة العلمية المتخصصـة ، فـإن الكاتب غالباً ما يوضح للأمير الجوانب العملية من أسـلوب وطريقة الحكم ، ليس إنطلاقاً من تصورات شرعية دينية وليس كذلك إنطلاقاً من اجتهادات فقهية يرى من الضروري أن تقوم بها الدولة الإسـلامية[2] وإنمـا على العكس من ذلك تماماً يقدم ما يمكن أن يعرف بآداب البلاط وإدارة شؤون السياسة بمعناها العملي الحياتي[3].

وإن كـنت أسـتغرب أن يكون الإمام الغزالي ممن كتبوا في هذا الجـنس مـن الكتابة، لكن هذه الدهشة والاستغراب تزال عندما نعلم أن العديـد مـن فقهـاء وعلماء عصره كتبوا للأمراء موضحين لهم أسلم وأحسن الأساليب التي ينبغي لهم أن يتبعوها حتى يحافظوا على عروشهم وأن يحكمـوا بقـدراً من الحكمة العملية تضمن للشعب أو الرعية حياة مستقرة مزدهرة وللأمراء سلطة مطلقة[4].

ومن بين الموضوعات التي عالجها كتاب الإمام الغزالي موضوع المرأة ودورها في حياة البلاط . وإذا كان الناس في يومنا هذا يتناولون موضـوع المـرأة والجـنس فـي حيـاة الرؤساء والحكام بوصفها من موضـوعات الفضـائح ، كمـا هو الحال مثلاً في حياة رؤساء الولايات المتحدة الامريكية ، فإن ما يرمي إليه الإمام الغزالي ربما لا يبتعد كثيراً، كما سنوضح لاحقاً[5].

والنص الذي نتناوله في هذه الدراســة المختصرة يدور حول ما أســماه الإمــام الغزالي : " سير النساء وعاداتهم " مصنفاً إياهن بشكل تجريدي حتى يتمكن الأمير من حسن الاختيار ولا يقع بالضرورة في فخ كيدهن أو يتورط في سوء اختيار ينعكس سلباً على حياته ومن ثم حياة الإمــارة الــتي يقوم على إدارتها . ويظهر أن النص موجه للأمير، لكن ربمــا كانت تصورات الإمام الغزالي تجعل من كل وحدة اجتماعية ، شبه مســتقلة إمــارة في حد ذاتها ، بمعنى أن بعض نصائح الإمام الغزالي ، وإن كــانت موجهة بشكل أساسي للأمير ، إلا أن الفائدة منها قد لا تكون حكــراً عــليه ، أي أن بإمكان القارىء العادي والذي نظرياً يدير أسرة (إمــارة مصغرة) أن يفيد من نفس التوجهات والإرشادات وبالذات فيما يتعلق بموضوع الأسرة والمرأة فيها ، كما سيتضح لنا لاحقاً[6].

والنصــوص – إجمــالاً – ليست على شكل أو نوع واحد ، فهي متــنوعة مختــلفة ، ســواء من حيث ما تقدمه من مادة أو الكيفية التي تعــرض بهــا ما تقدمه . ويمكننا إجمالاً تقسيم النصوص إلى : نصوص أدبيــة وحضارية وفنية . وكل واحد من هذه الأنواع يمكن أن يقسم إلى تصــنيفات أكــثر تحديداً ودقة . فالنصوص الأدبية يتطلب تحليلها سبر مواقــع " الأدبيــة " والجمــال والتفرد فيها[7]. وهناك من يتناول تأويل وتفســير النص لمعرفة مرامي وغايات وبواطن النص إنطلاقاً مما يقدمه النص من إشارات ورموز ، كما هو الحال مثلاً في شرح ونقد الشعر[8]. والنصوص الفنية عادة ما تقدم معلومات مباشرة وبسيطة الغاية فيها أن يــتمكن القارىء من متابعة التعليمات المقدمة للقيام بالمهام المطلوبة ، مــثلاً إرشــادات كيفية تشغيل جهاز أو سيارة أو وصف خصائص داوء معيــن وكيفيــة تعاطيــه مــن حيــث قدر الجرعة والأعراض الجانبية المحتمــلة.. إلخ وفي أمثال هذه النصوص ، لا يعتمد على لغة رمزية أو

احـــتمالات تأويـــلية ، وإنما على العكس تماماً غالباً ما تستخدم عبارات واضحة ومباشرة ودقيقة بحيث تكون العبارات لا لبس في معانيها وإنها تقصد شيء محدد لجميع القراء وبنفس الطريقة والصورة[9].

ومعـــرفة الـــنص مفتاح لمعالجته والقدرة على تحليله والتعاطي معــه، والنص الحضاري – المقصود في بحثنا هذا – هو ذلك الذي يقدم معــلومات تحـــتاج معرفتها والوقوف على كنهها وحقيقة أمرها معرفة موقعها التاريخي ، ضمن سياق سياسي وثقافي معين . وزيادة على ذلك مـــن الضروري معرفة ما يورد النص من مفردات ومصطلحات ومفاهيم بحســـب ما كان متداولاً ومتعارفاً عليه في حينه . بل ربما اقتضى الأمر معـــرفة سياق وظروف ورود النص ، إذ ربما انصرف الذهن إلى معانٍ عامـــة مطلقة، رغم أن النص بحسب أسباب وتاريخ صدوره ، إنما كان يعـــالج موضوعاً محدداً ، أو يرمي إلى إشارات ومقاصد محددة لا يمكن فهمهـــا عـــلى ما هي سوى عن طريق إدراك تلك السياقات التاريخية أو الثقافية التي ولد في حضنها[10].

والـــنص الحضـــاري – بالضـــرورة – نص تناصي ، يقوم على الـــتفاعل والتداخل مع نصوص سابقة ، يشير إليها وينطلق منها ، سواء بالقـــبول أو الـــرفض أو الـــتجاوز . ومن المهم الوقوف على ذلك عند معالجة نصوص من هذه النوعية . فالنص جزء من تراث علمي ثقافي ، ينبـــني عـــلى تلك النصوص الغائبة الحاضرة ضمناً ، ومن ثم معرفة أو حسن الدراية في التعامل معها لن يسهل فهم النص فقط وإنما سيمكن من فهمه فهماً عميقاً .

والـــنص الحضاري – كما ألمحنا – يعتمد على تطور واستخدام دلالات المفـــردات المســـتخدمة فـــي النص ، ومن ثم تتبع تلك المعاني ووصفها في سياقها التاريخي ، سيمكننا من تفهم ما يرد في سياق النص

النص ، بدلاً من إسقاط تفسيرات خارجية على النص ربما أسقطت قيم وتصورات عصر أو حقبة تاريخية على أخرى . لذا فإن من أهم مهام المحلّل للنص الحضاري أن يستوثق من أن المفردات والتعابير الواردة في النص قصد بها معاني محددة متداولة ومتعارف عليها بين معاصري المؤلف الأصلي وليس جمهوراً من مرحلة تاريخية أخرى . وأن الفهم المتأخر للنص هو عملية تفسير إضافية للنص . وأن هذا الفهم المتأخر – على أهميته – إنما له أهمية تاريخية تطورية وليس تفسيراً وتوضيحاً ملزماً للنص المدروس[11].

ربما كان من الضروري أن نوضح أن فهم السياقات التاريخية والثقافية العامة للنص ، ليس فقط سياقات النص الداخلية ، مهمة جداً في فهم بعض أبعاد معاني ومقتضيات النص المدروس . فالسياقات الثقافية والسياسية العامة التي يعيش في كنفها مؤلف النص تشكل دوافع تملي عليه تناول الموضوع من منظور معين ، حتى وإن سعى إلى تعميم الأمر في أسلوب الكتابة . فكما هو معلوم تلعب الاتجاهات والظروف السياسية والثقافية والعقائدية والمناورات والجدل بين الفرقاء من أصحاب الكلمة في حقبة معينة على التحزب لرأي ومناصرة فكرة ومن ثم تلوين القضايا المطروحة للكتابة بينهم بهذه الاتجاهات . وإذا كان ذكر الاتجاهات والانتصار لرأي ضد آخر غالباً ما يكون من المسكوت عنه أو من المهمش مؤقتاً ، إلا أنه غالباً ما يشير إليه ضمناً في النصوص . ولعل التعامل مع نصوص الفرق الإسلامية في علم الكلام إنما هو قائم على ذلك حصراً[12].

وإذا كان الأمر كذلك ، فإن هذا يعني أن أسلوب وطريقة معالجة الموضوعات التي يتناولها النص الحضاري بالضرورة متفاعلة من تلك الظروف والاتجاهات . ومن ثم على محلّل هذا النوع من النصوص أن

يسعى ما أمكنه أن يكون مدركاً عارفاً بهذه الأبعاد السياقية العامة ليتمكن من تقديم فهم وتصور أعمق وأفضل للنص المدروس .

وقبل الدخول في عالم النص الذي وقع عليه اختيارنا ، ربما كان من المفيد إثارة السؤال: لماذا تم اختيار هذا النص وليس سواه ؟ بوصفي باحثاً في العلوم الاجتماعية ، كنت أنقب عن نصوص تراثية تؤسس لمواقف اجتماعية ثقافية من النوع أو ما يعرف راهناً بالجندر Gender ، ووجدت نص الإمام الغزالي الذي تم اختياره يقدم تفصيلات، ربما كان من الضروري الوقوف عندها لمعرفة إحدى تصورات المرأة عند بعض علماء الإسلام في العصور المتأخرة . ولما كانت كتابات الإمام الغزالي واسعة الانتشار وذات تأثير واسع فإن اختيار نص له يمكننا – ولو افتراضياً – من التعرف على صورة المرأة في الأوساط الإسلامية المناصرة لأفكار الإمام الغزالي . كذلك وقع اختياري للنص نتيجة لدراسة سابقة قمت بها عن وضع المرأة عامة في كتب مرايا الأمراء[13]، ومن ذلك الوقت وأنا أعاود التفكير في القيام بدراسة مفصلة لنص الغزالي المختار .

والنص وإن ورد في سياق تحذير الأمير من العوامل التي يمكن أن تتسبب في وقوع فوضى في إمارته أو تمكّن من الدسائس والمؤامرات ضد حكمه ، فإن هذا لا يعني أن ليس للإمام الغزالي – بالضرورة – مواقف غير تحذيرية من المرأة . على أننا سنحاول أن نتفهم ومن خلال سياق النص عموماً ، طبيعة مواقف بعض الفقهاء ومنهم الإمام الغزالي بطبيعة الحال من المرأة ، إذ كما تبين لنا في بحثنا السابق وجود نوع من التخوف والتردد إزاء المرأة وبالذات عند الغزالي، كما أوضحت ذلك فاطمة المرينس[14].

التصنيفات الاجتماعية كوسيلة لتحديد المرتبة والدور والمكانة الاجتماعية

نستخدم في حياتنا اليومية العديد من المفردات والمصطلحات اللغوية كوسيلة لتصنيف الأشخاص والمسلكيات والتصرفات الاجتماعية ، نحدّد موقفاً سلمياً تراتبياً مِن مَن نُصنف . وتصبح هذه المفردات والتعابير لكثرة استخدامها وتداولها وانتشارها ومن ثم قبولها الاجتماعي الثقافي وسائل تعريف وضبط اجتماعي في كثير من الأحيان . فبحسب هذه التصنيفات الجاهزة الدلالات اجتماعياً وثقافياً نطلق مجموعة من "الأحكام" على من نواجه أو نتعامل معهم في حياتنا الاجتماعية .

وإن كان يصعب تحديد من أول من أطلق هذه التصنيفات وأعطاها هذه القوة والنفوذ . إلا أننا – جميعاً بوصفنا أفراداً في مجتمع إنساني ما – نعرف قوة وسطوة هذه التصنيفات وان عدم وضعها في مواضعها قد يؤدي إلى فوضى والتباسات في مقامات من نتعامل معهم اجتماعيا . لذلك أصبحت هذه المفردات من الوسائل الرسمية المهمة لتحديد الدور والمكانة الاجتماعية في معظم المجتمعات الإنسانية ، وإن كانت مرحلياً تعبر عن حقبة سياسية ثقافية ما[15].

والتصنيفات والألقاب الاجتماعية ، رغم أنها تصنيفات حسية أو على الأقل تستخدم مفردات ذات طبيعة حسية ، تأخذ شكل استعارات فراغية أو حجمية أو ذوقية أو خلافه في شكل ثنائيات أو متصلات للمقارنة . فهي مثلاً قد تشير إلى : يمين – يسار أو أعلى – أدنى ، كبير – صغير ، أو قد تجسد الرتب في شكل أجزاء من الكائن الحي : قلب/ رأس / يد ... إلخ. والتصنيفات وإن استخدمت لغة ومفردات حسية

إلا أن المقصــود معاني مجردة ، ليست على الإطلاق مطابقة لمقتضيات المقياس المستخدم .

ربمـــا كان لبعض الألقاب والتصنيفات أو المقاييس الاجتماعية الثقافية لا ينم عما آلت إليه تلك الألقاب أو التصنيفات . فمثلاً مصطلح : يميــن – يســار ، قيل إنه تاريخ كانت المجموعات التي تعارض وتحتج عــلى السلطة في مجلس الحكم في التاريخ القديم غالباً ما كانت تجلس عــلى يســار المــتحدث باسم السلطة ، لذلك نعتت باليسار ، في مقابل مجموعــة اليمين المؤيدة للسلطة . وهكذا أصبح مصطلح يمين – يسار يستخدم لتوضيح البعد الإيديولوجي لدى فئة من الناشطين أو الممارسين لرؤى سياسية معينة .

والمقاييس المستخدمة في النص الذي نقدمه في هذه الدراسة ، اعتمدت استخدام مجموعة محدَّدة من الصفات ارتبطت بحيوانات معروفة فــي البيــئة العربية عامة . ويظهر أن اختصار استخدام هذه الحيوانات بعيــنها وليــس غيــرها ، إنمـــا عبر وبشكل منظم لإبراز مجموعة من الصــفات والخصــائص النســائية غير المرغوب فيها وليس العكس . والصفات المرغوبة – وإن قدمت في شكل حيوان أليف ، إلا أن التركيز على منافع ذلك الحيوان وليس على الجوانب السلبية فيه ، كما سيتضح. ولقــد كان إظهار الجوانب السلبية أمراً مطلوباً ومقصوداً في حد ذاته ، ومن الواضح أن المؤلف يريد التأكيد والتركيز على ذلك ، لذلك لم يترك الأمر لحنكة ودراية القارىء بما قد يؤدي إلى التأكيد على بعض الجوانب الإيجابية المحتملة أو التي يمكن إسقاطها على النص . بمعنى أن مؤلف الــنص ، أورد تفســيرات وتحديــدات نصية حصرية تؤدي إلى صرف القارىء على معنى أو معانٍ محدّدة، سلبية للنص .

ومؤلــف النص ، عندما يعرض الصفات المذكورة للنساء ومن

زاويــة رؤيــة الــرجل دون مواربة إنما يعكس في الواقع رؤية ثقافية واضــحة . فقيمة المرأة – من هذا المنظور – إنما تتحدد بحسب ما يراه الذكر مفيداً أو لمصلحته . فيورد الغزالي ، في صفحات قبيل ذكره للنص قيــد الدراســة ، الــنص التالي : قال بعض الحكماء : على أربعة أنواع تكــون النســاء والــزوجات . المرأة كلها للرجل والمرأة نصفها للرجل والمــرأة ثلثها للرجل وامرأة عدوة للرجل . أما المرأة التي كلها للرجل فهــي الــبكر ، والتي نصفها للرجل فهي الراجع والتي ثلثها للرجل فهي الــتي مات زوجها الأول ولها منه ولد وأما العدوة فالمطلقة التي زوجها بالحياة ولها منه ولد وقلبها معه ..." [16].

وهكــذا فإن المــرأة من هذا المنظــور ، إنما تثمن من زاويــة " منفعــتها " للرجل بحسب تقديره لذلك . وليس بالضرورة أن يكون لها وجهة نظر أو رأي يمثلها بوصفها شخصية مستقلة أو أن تكون ذاتاً لها كرامة تعتز بها ، وفي الواقع لقد صرف ذلك لحماية سمعة الذكر وتأصيل اســتخدامه لهــا ، فهــي إجمالاً عورة ينبغي سترها وإبعادها عن أعين ومحيط الآخرين .

ولا يظهر أن الإمام الغزالي ينفرد بهذه النظرة السلبية للأنثى ، وإنما بالعكس هي صورة واسعة الانتشار . سواء ما تعلق منها بوصف المرأة والرمز لها باستخدام أدوات تصنيف حيوانية ، وهو أمر يمكن أن يكــون محايداً . إذ نجد أن الاستخدامات اللغوية العربية الشائعة معجمياً تؤكــد ذلك[17]. ويزخر التراث بكتابات عديدة مؤكدة لعقد مقارنات تقوم على استخدام الحيوانات كمقياس .

لكن الإمام الغزالي ، وكذلك قبيل تقديمه للنص المدروس يوضح أن المــرأة ومــا آل إليه واقعها إنما كانت أسبابه أسباباً دينية وفطرية عميقــة ، أرادها الخالق لها ، فهي أمور تتخطى – في نظره – السياق

الــثقافي . فيذكــر " يقــال إن حواء لما عصت ربها في الجنة عاقب الله تعالى النساء بثماني عشرة عقوبة : الحيض والولادة وفراق أمها وأبيها وحصــولها على أجنبي يتزوجها والنفاس والتلطخ به وأنها لا تملك أمر نفسها ونقصان ميراثها وكون الطلاق في يد غيرها . وما حلّل للزوج أن يتزوج بأربع وما لها أن تتزوج إلا بواحد وما لها أن تخرج من بيتها إلا مع ذي محرّم وشهادة امرأتين بشهادة رجل ، وتغطية رأسها وأن الرجال يصــلون الجمعة والعيدين والجنازة ويجاهدون في سبيل الله وما للنساء ذلــك ، وأنــه لا يصــلح أن يكون فيهن إمارة ولا قضاء ولا علم . وأن النساء الفواجر يعذبن بنصف عذاب جميع الأمة يوم القيامة . وأن المرأة تعــتد لموت زوجها أربعة أشهر وعشراً ، وأنها إذا طلقها زوجها اعتدت بثلاثة أشهر أو ثلاث حيضات . وأن الثواب والأجر ألف قسم ، قسم واحد للنساء والباقي للرجال " فهذه عقوبة النساء[18] .

وهكــذا لم يترك النص الذي أورده الغزالي من مذمة إلا وكانت مــن نصــيب المرأة ، ولم يورد لنا النص ، لحكمة غير معروفة عندنا ، مــاذا كــان عقــاب آدم ومن ثم الذكور بعد أن عصى ربه في الجنة ؟! والمــرأة الــتقية الورعة العفيفة هي التي تقوم على تلبية طلبات الرجل حصراً وفي الوقت نفسه تستر عورتها ولا تمكن رجل – غير زوجها من نفســها ! لا تــأتي هذه النصوص على ذكر خصائص أو حسنات النساء اللائي لعبن أدواراً مهمة عامة في حياة الأمة ، بل ربما سعت إلى تغييب ذلك كله وبشكل صارم[19] .

لنعد الآن للنص قيد الدراســة هنا ، إذ سنقف على نص يســعى إلى تصــنيف النساء على أنواع ، يشبه كل نوع منها مجموعة خصائص أو شــمائل تميــز حيــوان ما . ولقد ابتدأ الإمام الغزالي بأحقر أو أكثر الحيوانات سوء سمعة في التراث الإسلامي " الخنزير " وجعله يقدم النوع الأول من النساء كما يراهن الإمام الغزالي .

الجدول (1)

صفات وأنواع النساء كما يقدمها نص الإمام الغزالي

الحيوان	الصفات المرتبة بالمرأة من هذا النوع
1. الخنزيرة	1. لا تحسن إلا الأكل وكسر الآنية 2. لا تبالي أين مضت 3. لا تهتم بالدين ولا تفكر في الممات 4. لا تشتغل بحفظ الأولاد وتأديبهم 5. تظهر منها رائحة كريهة
2. القرد	1. همّها في لبس الملابس البراقة 2. لبس الجواهر والحلي والذهب لتتفاخر على أترابها 3. العمل على تعظيم منزلتها عند زوجها زوراً وبهتاناً
3. الكلب	1. إذا كلمها زوجها نبحت في وجهه وصاحت عليه وخاصمته 2. عندما يكون زوجها في حالة مادية طيبة ودارها عامرة تكرمه وتقربه إليها أما إذا كانت حالته عكس ذلك فإنها تشتمه وتعيره في نسبه وحسبه وفقره 3. لا تسكت عن الشكوى والتذمر

4. الحية	1. تلين كلامها لزوجها وتضمر له سوءاً 2. لا ترى له خيراً 3. لسعها مؤذٍ وملمسها ناعم
5. البغلة	1. حرونة كالبغلة إذا وقفت على الجسر كلما ضربتها لا تبرح 2. لجوجة منفردة برأيها 3. معجبة بنفسها
6. العقرب	1. تدور في بيوت الجيران بالنميمة والفخر والتسمع لأحاديثهم 2. تُوقع بينهم العداوة والخصومة والفتن 3. أين حصلت ضربت بحمّها ولا تخاف من الرب
7. الفأرة	1. المرأة السارقة (تحل كيس زوجها وتسرق منه) 2. ما تسرقه تعطيه للغزالات والملاقات
8. الطير	1. تدور طول نهارها ولا تستريح من دورانها 2. تسأل زوجها : أين تمضي ؟ لا شك أنك لا تريدني وتحب غيري 3. تتهم زوجها بأنه ليس مستقيماً معها ولا مشفقاً عليها
9. الثعلب	1. تُخرج زوجها من البيت 2. وعندما يكون زوجها في البيت تأكل وتنام وتتعلل بالأمراض والتعب

	3. وإذا دخل عليها زوجها فتحت باب الخصومة عليه مرددة : تركتني في البيت وحيدة ومريضة
10. الغنمة	1. هي المباركة الرحيمة ، كل ما فيها منفعة وبركة 2. هي المرأة الصالحة الكثيرة النفع المشفقة على زوجها وجيرانها وأقاربها وأطفالها وبيتها 3. المطيعة لربها ولزوجها[20]

وهكذا نجد أن نص الإمام الغزالي يذكر عشرة أنواع من النساء، ليس بينهن من امرأة خيرة مباركة سوى واحدة " الغنمة ". ويظهر أنها كذلك لأنها ذات منفعة وبركة . فهي تخدم من حولها وتعمل ليل نهار من أجلهم ، وليس لها من أمرها شيء فهي كائن وُجد لغيره وربما كان وجوده متوقف على وجود من يخدمهم . ونجد من بين الأنواع التي جاء النص على ذكرها من كان عيبها أو منقصتها أنها " معجبة بذاتها " أو من كانت قادرة على الانتصاف لنفسها وأخذ " حقوقها " بنفسها ، وكذلك هناك من كانت قادرة على نقد الأوضاع القائمة والعمل على " توعية " أخواتها بالحيف أو المنزلة الدنيا التي تعيشها المرأة ، كذلك لا يعد الغزالي اهتمام وتجمل المرأة وسعيها المتواصل للظهور في شكل أنثوي جذاباً من الخصائص أو الصفات الرفيعة للمرأة وهي إن فعلت ذلك فإنها إنما تفعله – بالضرورة – على حساب ما كان ينبغي أن تلتزم به وتعمل عليه من خدمة الزوج والأبناء وواجبات بيت الزوجية عموماً ! والمرأة المثالية ، المباركة هي التي تنمحي عندها القدرة على نقد أوضاعها مع زوجها ، فهي لا تشتكي على الإطلاق من أي ظروف أسرية ، حتى لو كانت تعاني منها وهي إن فعلت كانت بذلك جحودة وتضمر سوءاً لزوجها أو أنها قليلة الوفاء كثيرة الشكوى والتذمر . والمرأة التي " تسعى إلى

متعها الذاتية " فإنها إما " خنزيرة " ليست من ذوات الدين أو هي " فأرة " تستخدم أموال الأسرة على ملذات محرمة خارج إطار الحياة الأسرية .

ولسنا ندري لماذا حدّد الإمام الغزالي النساء بهذه الأنواع العشر، هل كان ذلك بحسب الصورة العامة عن نساء عصره ، أم هي الصفات التي راى الإمام أنها الصفات العامة الممثلة لهن ، مع عدم ذكر أنواع أخرى ممكنة . والأدهى لماذا كانت الأنواع الغالبة على المرأة هي للرذولة في مقابل صفة واحدة ، مسالمة هامشية تُقدم على أنها الصفة الأميز والأكثر قبولاً ثقافياً . هل المرأة التي يمكنها أن تعيش حياة كريمة مستقلة تشارك في الحياة العامة امرأة غير مرغوب فيها ؟ أم أنها غير موجودة اجتماعياً في عصر الإمام الغزالي ؟ هذه أسئلة لا يقدم لنا النص إجابات عنها ، وربما لم يكن النص معني بها ، فهو يقدم المرأة في تجلياتها الثقافية المرغوبة وغير المرغوبة ومن ثم – على ما يظهر – المرأة المرغوبة ينبغي أن تكون امرأة مرفوضة بالضرورة . تعاقب وتهمش إن أمكن سواء على مستوى حياة البلاط أو الدولة من ناحية أو على المستوى الحياتي اليومي من ناحية أخرى .

وليس للمرأة حق الاعتراض على نعتها بالمرفوضة إن كانت غير " العنزة " فكما هو واضح من النصوص المقدمة للنص : المرأة موجودة بسبب منفعتها للرجل ، وإذا كانت مكانة المرأة أقل مما عليه حال الرجل فإنما كان ذلك قصاصاً لغواية المرأة للرجل في الجنة وهي السبب في سقوطها منها ؟![21]

قد يقول البعض لكن الحيوانات التي جاء ذكرها في النص تحمل أحياناً صفات يجلها العرب ويقدرها ، فالكلب مثلاً يحمل صفة الولاء والإخلاص ، وربما وصف المرأة بالكلب كان ينبغي أن يُصرف لذلك ،

وكذلــك الحال بالنسبة للبغلة فهي موصوفة في الذاكرة الجماعية بصفات الصــبر والقــدرة على الاحتمال وربما بشيء من الغباء المبرر للتحمل والصــبر ، وهــذه صــفات كان يمكن أن تكون صفات إيجابية لوصف المــرأة. وصــفة الحيــة تمثل الحيلة والغدر والقدرة على إلحاق الأذى بالخصــم ومن ثم كان يمكن أن تصرف على أنها صفات إيجابية لوصف المــرأة عــلى أنها رغم ضعفها الخارجي إلا أن بإمكانها حماية نفســها والدفاع عنها بل وإلحــاق الضرر بمن يحاولون التقليل من شأنها[22].

لكــن النص خالٍ من هذه المعاني ، ربما في كل الأنواع ، وكما ذكــرنا يحــدد مؤلــف النص وبشيء من التفصيل أن المقصود من هذه الأصناف أو الصفات المحدّدة لهذه الحيوانات شمائل وخصائص معينة ، غالــباً ما كان القصد منه تأكيد الجانب السلبي في المرأة بحسب الثقافة السائدة آنذاك ، ولكن – بحسب تصور المؤلف – بشكل مقنع !

لذلــك دعنا نقارب النص – كما هو الحال في الجدول (2) – من خــلال تقديــم الحيوان والصفة أو الخاصية المتوقعة في التراث الثقافي العــربي وكمــا وردت محددة في النص وبعد ذلك تقديم النعت المعاصر لــلمرأة التي عندها بعض هذه الخصائص ، لعلنا بذلك نخلص إلى إعادة قراءة لنص الإمام الغزالي في ضوء الترتيب الجديد[23]:

الجدول (2)

أنواع النساء وخصائصهن كما هي في الثقافة العربية والنص وتصنيفات المرأة حديثاً

الحيوان	الصفة المتوقعة بحسب التراث العربي	الخصائص التي يذكرها النص المدروس	النعت المعاصر لما ورد في النص

1. الخنزيرة	كثرة الأكل/ عدم النظافة / الإنحطاط	لا تحسن أمراً/ قليلة دين/ لها رائحة كريهة/ تحب الأكل والمتع المادية	بوهيمية
2. القرد	التقليد المفرط	التقليد/ التزين/ تحسين الصورة عند الزوج	مقلدة الموضة
3. الكلب	الولاء/ النبح	النباح/ القوة في إبداء الرأي	ذات نزعة نسوية مؤدلجة
4. الحية	الحيلة/ الغدر/ لين الملمس مع الإيذاء	عدم العفوية/ المبالغة في المظاهر مع إلحاق الأذى والضرر بالآخرين	الإدعاء بأن الشخص من منزلة اجتماعية عالية
5. البغلة	القدرة على التحمل/ الغباء/ الصبر الطويل	حرونة/ الإعجاب بالذات	شخصية مؤكدة على ذاتها
6. العقرب	بشعة الشكل/ إلحاق الضرر بالآخرين/ قوة المواجهة	النميمة ونقل وتوسيع دائرة النقد	شخصية ثورية
7. الفأرة	الحيلة/ السرقة/ التحرش مع	الحيلة/ السرقة	شخصية مدبرة

	الضعف/ عدم النظافة		
8. الطير	كثرة التنقل/ جميل/ شكلي دون جوهر	كثرة التنقل/ كثرة الشكوى	ناشطة في شؤون المرأة
9. الثعلب	المكر/ الحيلة/ الغدر	المكر/ الحيلة	شخصية متبرمة ماكرة
10. الغنمة	كثيرة العطاء/ قليلة الكلفة/ عديمة المقاومة	معطاءة / بلهاء / صبورة	المرأة التقليدية

توضح لنا دراسة الجدول (2) أن نص الإمام الغزالي يعطي قيماً سلبية لكافة أنواع النساء اللائي لهن أدوار عامة : سواء كانت تلك الأدوار فردية تدور حول شخصية المرأة أم هي أدوار عامة من شأنها تعبئة النساء ضد الأوضاع القائمة أو المطالبة بحقوق أكثر وحصة أكبر لمشاركة المرأة في الحياة العامة بما يضمن للنساء مكانة اجتماعية تجعلها من أصحاب القرار العام في حياة مجتمعها وهو أمر على ما يظهر غير مرغوب فيه من طرف الإمام الغزالي وما يمكن أن يمثله من سلطة ذكورية .

وهذا الموقف يذكرنا بما تورده أورتينر حول مفهوم الذكورة والأنوثة وكيف أنها مفاهيم تشكلت بناء على التنشئة الاجتماعية وبسبب السياقات الثقافية التي مرت بها المجتمعات الإنسانية ، من حيث ارتباط الذكور بالإنتاج والحياة العامة والقوة والإرادة ، بينما الأنوثة ترتبط بالتوالد أو إعادة الإنتاج والحياة الخاصة والتبعية . والذكورة في هذا

المـنظور مؤكـدة للـنظام والقوة والإبداع ، بينما الأنوثة هي الفوضى والضـعف ورتابـة الطبيعة . ومن ثم في ضوء رؤية أورتينر يمكننا أن نقول إن كافة الصفات التي يمكن أن تعبر عن أخذ مبادرة أو فعل إيجابي عـلى المسـتويين الخـاص والعام لا ينبغي أن تسم أو تصف به الأنثى المثالية المرغوبة !

ولنا أن نتخيل لو كان على الإمام الغزالي أن يقدم لنا خصائص الذكـورة في نفس المنظور ، ربما عندها لا رأينا الأسد والفهد والصقر والوعـل والجمـل وغيرها من حيوانات ذات صفات تتميز بالعنف وقوة الإدارة وقيادة غيرها من الكائنات ! وربما كان الرجل المثالي هو القادر عـلى توجيه وإدارة من حوله وأخذ المبادرة باتخاذ القرار نيابة عن من حولـه وكذلك بالتأكيد على بروز شخصيته على حساب كل من حوله ، والمطلوب ممن حوله يجب أن يكونوا له تابعين .

ولا يظهر أن المقابلة بين الذكورة والأنوثة سواء على المستوى الجـذري الثقافي أو على العلاقات الإنسانية موضع تأمل من وجهة نظر الإمـام ، فكما أوضحنا لقد قدم الإمام الغزالي نصوصاً سابقة على النص الـذي نحـلل له تؤكد على الدونية الجوهرية للأنوثة مقارنة بالذكورة . ورغـم أن الحضارة الإسلامية قدمت نماذج فذة نسائية في عهد الرسالة وفـي القـرن الأول تحديـداً ، إلا أن هـؤلاء النسوة ربما اعتبرن حالة استثنائية عابرة ، ولا تعبر عن الجوهر الحقيقي ؟![24]

خـتاماً يظهـر النص ما يمكن أن نسميه المكبوت أو المسكوت عـنه ثقافيـاً ، فمن الواضح أن النص المدروس يقدم صورة سلبية عن المـرأة ، لكن من الواضح أنها تمثل تصورات لوجهة نظر ثقافية محدّدة ولا يمكنـنا بـأي حـال من الأحوال الادعاء والزعم بأنها تمثل التصور الإسـلامي للمرأة أو بشـكل أعم العلاقات الذكورية الأنثوية في المنظور

الإســلامي العــام ، إذ نعــلم ومن خلال نصوص عديدة مناقضة للنص المــدروس ليــس محل المجيء على تفاصيلها في هذا المقام . هذا ولقد أوضــحنا فــي مقال آخر لنا أن الإمام الغزالي ربما كان متأثراً باتجاهات ثقافيــة مــن حضــارات مــن خارج المنظومة الثقافية الإسلامية وسعى لــتقديمها ، عبر نصوص توهم أن لها قيمة " دينية " أو " ثقافية " عالية بحيــث تجعلها موافقة أو ممثلة لوجهة النظر الإسلامية العامة . إضافة إلى ذلــك يوضــح تحليل النص المدروس أن بالإمكان دائماً ، ومن خلال إعادة تحليل وقراءة النصوص الحضارية التعرف على أبعاد أعمق غوراً فيما يتعلق بالتصورات النظرية المفاهيمية لقضايا أساسية كمسألة تعريف الذكورة والأنوثة في مرحلة من مراحل حضارتنا الإسلامية .

كذلك علينا أن ننوه أن وجود تصورات سلبية عن فرعية ثقافية في خطاب ما لا تعني أن الخطاب برمته يعاني من تلك الخصيصة ، وإنما يوضّــح كيف أن التحليل التفصيلي يمكّن من وضع النص – لدرجة ما – ضمن سياق أوسع ، وهو أمر أشرنا إليه هنا وكان بالإمكان التوسع فيه والله أعلم[25].

هوامش وملاحظات

1) الإمـــام أبـــو حامد محمد بن محمد الغزالي (تحقيق محمد أحمد دمج)، التبر المسبوك في نصيحة الملوك ، بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، 1987 ، ص 370 – 373.

2) كتب السياسة في التراث الإسلامي عديدة الأجناس والأشكال منها ما يجيء عرضاً داخل كتب الفقه في ثنايا موضوعات مثل العقود والولاية وخلافه ، على أن هناك جنساً من الكتابة يُشكل ما عرف بكــتب السياســـة الشرعية وكذلك الأحكام السلطانية وهي تعالج موضوع السياسة وإدارة الدولة بوصفها جزء من الفكر الإسلامء عقيدة وشريعة وأخلاقاً .

3) كـــتب مـــرايا الأمراء ، تشبه لحد ما كتاب ميكافيللي : الأمير ، وهي على ما يبدو جنس أدبي ذو أصول هندية وفارسية ومشرقية عموماً .

4) لـــم أكن أتوقع أن يتناول الإمام الغزالي الكتابة في هذا الجنس ، لكنه يظهر إنما كتب ما كتب من منطـــلق النصـــيحة وكذلك في محاولة لإخراج الموضوع من رقبة الكتابة البلاطية البحتة بإعطاء الموضوع نزعة إسلامية من زاويته الصوفية الشرقية الخاصة ، انظر في سبيل التعرف على هذا الجـــنس الأدبـــي مـــا أورده رضـــوان السيد ، سياسات الإسلام المعاصر : مراجعات ومتابعات ، بيروت: دار الكتاب العربي ، 1997 .

5) التأكيد على أن وجود المرأة وأخذها مكانة اجتماعية عالية قد يؤدي إلى تدخلها في شؤون الدولة والـــبلاط ومن ثم إغواء صاحب القرار أو أحياناً إحداث ضرر على سياسة الدولة ، ولعل ما وقع في حياة الرئيس الأمريكي كلينتون مع مونيكا لوينسكي وغيرها في حياته الخاصة نموذجاً ودليلاً على ما يرمي إليه الإمام الغزالي !

6) واضـــح مـــن تناول الإمام الغزالي أن وضع المرأة ، ينبغي أن يكون بالصورة التي يرى ليس فقط على مستوى الدولة والبلاط وإنما كذلك في حياة الناس العامة وبالذات في محيط الأسرة ، ومن ثم يمكن أن يقدم أسلوب الغزالي مبرراً إضافياً لاقتحامه عالم الكتاب في كتب مرايا الأمراء .

7) التركيز على دراسة النصوص الأدبية هو البحث عن الفرادة والجمالية أو ما يعرف بالشعرية ، في هـــذا المجـــال انظـــر فان دايك (ترجمة عبدالقادر قنيني)، النص والسياق : استقصاء البحث في الخطـــاب الدلالـــي والتداولي ، المغرب: افريقيا الشرق ، 2000 ، جوليا كريسطيفا (ترجمة فريد الزاهي)، علم النص، المغرب : دار توقبال للنشر ، 1997 ، محمد مفتاح ، دينامية النص ، تنظير وإنجـــاز ، بيـــروت : المركـــز الـــثقافي العربي ، 1987 ، أندريه جاك ديشين (ترجمة هيثم لمع) استيعاب النصوص وتأليفها ، بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، 1991 وكذلك على مســـتوى التطـــبيق فـــي المجال العربي انظر حمّادي صمّود ، من تجليات الخطاب الأدبي: قضايا نظرية ، تونس : دار قرطاج للنشر والتوزيع ، 1999 وله : حمّادي صمّود : من تجليات الخطاب الأدبي: قضايا تطبيقية ، تونس : دار قرطاج للنشر والتوزيع ، 1999 . ومن حيث التطبيق لعملي انظر توفيق قريرة ، كيف أشرح النص الأدبي ، تونس : دار قرطاج للنشر والتوزيع 1996 .

8) لشرح القصائد هناك مئات الكتب التقليدية ، لكن انظر أحمد الوردني ، كيف اشرح قصيدة قديمة : نمـــاذج من شعر المتنبيء ، تونس : دار قرطاج للنشر والتوزيع ، 1991 لان هذا الكتاب يتناول الموضوع من زاوية الإنجازات العلمية الحديثة في النقد الأدبي وتحليل النصوص .

9) عديدة هي الكتب التي تناولت مسألة سبر وتأويل النصوص ولعل ما قدمه جادامار في كتبه بشكل عـــام وكـــتابه الهومونطويقيا والحقيقة يعد ركيزة ومدخل فلسفي لهذا النوع من التحليل . ويزخر تراثنا وبالذات في جانب الفلسفة الشرقية منه بهذا النوع من التناول كما هو الحال عند ابن عربي والقاشاني وملاصده وغيرهم.

10) انظر : فريدة طراد : كيف أشرح النص الحضاري ، تونس : دار قرطاج للنشر والتوزيع، 1997.

11) ســـعينا فـــي معالجتنا الراهنة أن تناول الموضوع من حيث السياق الثقافي على مستويين أولهما محاولة لفهم نص الإمام الغزالي كما يمكن أن يُفهم أو يتم التعامل معه في عصره وحاولنا في هذا المقـــام أن نكون محايدين قدر الإمكان ، لكن في آخر معالجتنا سعينا إلى التعرف على النص من زاويـــة الدراســـات الجندرية المعاصرية ، وكيف يمكن أن يُنظر لهذا النص وأشكاله ، ولا شك أن المعالجـــة الأخيـــرة معالجـــة إسقاطية ، لكنها لا تروم نص الإمام الغزالي في عصره وإنما تروم التداخل نقدياً مع من يريد أن يتعاطى مع النص بوصفه نصاً صالحاً لمعالجة موضوعه في عصرنا الحالي !

12) معالجـــة نصـــوص الفرق الإسلامية بدون وضعها في سياقها التاريخي ومعرفة الأسباب الكامنة وراء مـــا يـــورده المتراشـــقون من هؤلاء العلماء بالنقد والنقد المضاد ، يؤدي إلى سوء تفسير النصـــوص وربما حال دون معرفة معانيها في زمانها ومن ثم فهمها في سياقنا المعاصر ولعل ما قدمه المستشرق فان اس في موسوعته الكلامية واستخدامه الهرمونطيقيا بشكل موسع دليل على ما ذهب إليه هنا .

13) أبـــو بكـــر أحمـــد باقادر ، " المرأة والسياسة : دراسة في كتب مرايا الأمراء "، مجلة باحثات ، بيروت ع (4) 1998 .

14) انظر Fatima Mernissi, Women and Islam : An Historical and Theologica Enquiry and Beyonf the reil: Male Female Dynamics in Modern Muslim Society .

15) فـــرع عـــلم اجـــتماع المعرفة يتناول بشيء من التفصيل مسالة التصنيفات الاجتماعية والوسائل والمقـــاييس والمعايير المستخدمة ، وللنظر في جانب تطبيقي من ذلك انظر : Bernard Lewis, The Political Language of Islam, Chicago : Chicago University press, 1988. والكتاب ترجمة عربية قام بها إبراهيم دسوقي شتا من منشورات دار قرطبة .

16) الإمام الغزالي ، التبر المسبوك في نصيحة الملوك ، مرجع سابق ، ص 368 .

17) انظـــر على سبيل المثال لا الحصر ما يلي : ذو القفار أحمد النقوي : المعجم المبتكر في بيان ما يتـــلعق بـــالمؤنث والمذكر ، بيروت : دار الانتشار العربي ، 1998 ، وكذلك المعجم الجنسي من لسان العرب ، بيروت ، دار جروس برس ، 1991 .

18) الإمام الغزالي ، التبر المسبوك في نصيحة الملوك ، مرجع سابق ص ص 368 – 369 .

19) رغم أن الدراسات عديدة توضح كيف نساء الرعيل الاول في الإسلام كن نساء ناشطات في حياة المجتمع العامة، للوقوف على شيء من نشاطات النساء في الحياة العامة . انظر ما أورد صاحب الدلالات السمعية (تحقيق إحسان عباس)، بيروت ، دار الغرب الإسلامي ، انظر : **Ruth Roded, Women from Ibn Sad to Whos who, Boulder: Lynne Rienner Publishers, 1954.**

20) مـا نقدمـه فـي هـذا الجـدول هو إعادة تفريغ للنص حرفياً ولكن بشكل مبوّب لإظهار النعوت والصفات والخصائص التي قدمها النص بحق المرأة !

21) مسألة تغييب المرأة وظهورها فقط من أجل قيامها بوظيفة أو منفعة أو مصلحة يحولها إلى شيء ويحـول دون النظر إليها كذات ، وهو أمر من الواضح مخالفته التامة مع التصور القرآني للكائن الحـي ومنها المرأة . فكما معلوم بالفطرة المرأة كائن حي قادر على التعبير عن ذاته وعن القيام بكافة أوجه الخير في حياته الخاصة والعامة ، وهكذا فعلت العديد من نساء المسلمين على مراحل التاريخ جميعها رغم قمعهن أو تهميشهن لأسباب ثقافية بحتة !

22) من الواضح السياقي أن النعوت والصفات ، حتى المرغوب فيه أو على الأقل غير المعارض مثل أن تصـنف المـرأة فـي صنف " غنمة "، جميع هذه الصفات هي صفات سلبية ولعلنا لن نكون مـبالغين إن قلنا ن أنه باستثناء " الغنمة " ربما كانت كل هذه الحيوانات ، حيوانات بخسة وغير محترمة من عامة المسلمين ، أو على الأقل في تصورهم لاشعبي .

23) سـعينا فـي هـذا الجـدول أن نقدم تفسيرات على النص ربما لم نوفق في بعضها ، لكنها تبقى اجـتهادنا وفهمنا لمرامي النص ، أما ما يتعلق بانعوت والصفات الحديثة الممكنة وكيف أنه عند اسـتخدامها تتحول الصفة من صفة سلبية إلى صفة محايدة بل وأحياناً إيجابية فهي مسألة تحتاج إلى مزيد درس وبحث .

24) دوروثيا كرافولسكي " الشيطان والمرأة : الغزالي وقراءة زرادشتية للقرآن " مجلة الاجتهاد (25) 1994 ، ص ص 73 – 76 .

25) نؤكد مرة ومرات إن ما ذهبت الورقة إلى تحليله هو رأي الأمام الغزالي وهو رأي نحترمه ونقدره ونضعه في سياق عصره ، لكن نوضح أن عصرنا الحاضر لا يقبل بمثل هذا التصور .

* * *

قراءة في النص النسوي المغاربي

الرواية أنموذجاً

بوشوشة بن جمعة

مافتىء الإبداع النسائي في مختلف الأنواع الأدبية وبالأساس نوع الرواية يُمارس نوعاً من الإغراء على المتقّبل ، يتنامى باطّراد ويُمثّل مدار جدل نقدي بدءاً من إشكالية المصطلح الذي يُلحق صفة النسوية[1] به وانتهاء بمسالة مدى توفّره على علامات اختلاف وخصوصية قياساً على الفعل الإبداعي العام[2].

ويشكل الإبداع الروائي للمرأة المغاربية علامة تحوّل دالّ في مسار تجاربها الأدبية ، تؤكد ما أصبح يمارسه الجنس الروائي على أديبات المغرب العربي من سلطة إغراء ما فتئت تتعاظم بحكم تحوّل نسبة مهمّة منهن عن الأنواع الأدبية التقليدية كالشعر والقصة القصيرة والخاطرة إلى الضرب في مسالك الرواية : أفق كتابة أرحب يمتلك القدرة على استيعاب هموم المرأة الناجمة عن عدد من الأوضاع الإشكالية التي تميز وجودها الاجتماعي في المرحلة الراهنة ، وكأنّ تخوم تلك الأجناس الإبداعية في الحقل الأدبي قد ضاقت عنهنّ[3]. وهي الحقيقة التي تكشف عنها الكاتبة الجزائرية أحلام مستغانمي في قولها "... في الشعر أنت لا تطرح سؤالاً . أنت تتحدّث عن حالة ولكنّ الرواية هي المساحة الكبرى للأسئلة التي ليس بالضرورة أن تجد لها أجوبة "[4]. ثم تضيف في موضع آخر : " لم أجد أكثر من الرواية رحابة وإمكانيات لحرية التعبير . فما يدور داخل الشخوص لا تمتلك التعبير عنه كاميرا ، ولذا يتحقّق المشهد في الرواية بلا تحجيم وتنطلق الخيالات واللغة فتنسج لحماً جديداً يفوق ويتجاوز الواقع نفسه "[5].

ويهدف هذا البحث إلى الكشف عن خلفيات تشكّل الكتابة

النســائية المغاربيــة في الحقل الروائي ، وإبراز هواجس هذا النوع من الممارســة الأدبية لدى الكاتبات المغاربيات ، وإثبات ما يتوفر عليه من علامات خصوصيّة تميّزه عن الإبداع الأدبي العام في جنس الرواية . كلّ ذلــك بغيــة التوصل إلى تحديد بعض الشروط التي يجب أن تحتكم إليها قــراءة هذا النوع من الإبداع الأدبي النسائي في المغرب العربي ومن ثم ضــبط بعــض المبادىء التي يجب أن تؤسّس عليها عملية تلقّيه جنساً مســتحدثاً فــي خارطة الأدب المغاربي المكتوب بالعربية ، خاصّة إذا ما أخذنا بعين الاعتبار طبيعة القراءة الذكورية التي تمارس عليه ، والقائمة على ضرورة توافق ما تكتبه المرأة مع صورها الذهنية والحسيّة : رؤى ومواقف وتجارب وجود .

1 – الرواية النسائية المغاربية وخلفيات التشكل

إن المــناخ الثقافي الذي أفرز جيل كاتبات الرواية المغاربية ذات التعبير العربي وأثّر في ممارستهن يقترن باستقلال بلدان المغرب العربي ومــا وفّرته مرحلته التاريخية للمرأة من فرص التعليم وإمكانات العمل ، ممّــا أســهم فــي تصدّع الأبنية الذهنية والسلوكية التقليدية للمجتمعات المغاربيــة ، بسبب ما نجم عن التعليم والعمل من تحوّل في وضع المرأة وأدوارها داخل المجتمع ، خاصّة بعد أن توفّرت على عناصر الوعي التي حفــزتها عــلى الــنزوع إلى التحرّر والدعوة إلى المساواة مع الآخر / الــرجل، بعد أن فقدت طوال تاريخها الطويل مقوّمات الكيان الخاصّ بها وعناصــر الهويــة المستقلّة بعيداً عن كلّ أشكال التبعيّة لسلطة الآخر / الرجل والمجتمع في آن .

وتعلّل مثل هذه الخلفية التاريخية لوضع المرأة المغاربية ، اتخاذ الكاتــبات جنس الرواية سبيلهن إلى إثبات الكيان المختلف وتأكيد الهوية المتميّزة وتبرير الوجود الراهن .

والواقع ، فإن الإبداع الروائي للمرأة المغاربية يعدّ حديث العهد ضـمن تقاليد الكتابة الأدبية التي تمارسها . فقد بدأ تشكّله محتشماً على مدى الخمسينات من القرن الماضي ، وتواصل بذات النسق الضعيف على مـدى السـتينات والسبعينات ، وذلك بظهور نماذج محدودة تنتمي إلى القصـة أكثر منها إلى الرواية[6]. وهي محاولات تعكس تحسّس كاتباتها مسـالك الـرواية دون أن يمتـلكن بالقدر الكافي الوعي النقدي بشروط كتابتها وما تقتضيه من أدوات فنية ورؤى فكرية وجمالية .

وقد شهدت الثمانينات بداية تنامي هذا النوع من الإبداع النسائي المغاربي بحكم تزايد إقبال الكاتبات عليه ، وذلك بصدور ثمانية نصوص روائيـة[7]، ممّـا يمـثل مؤشّراً دالاً على سلطة إغراء الرواية المتزايدة لكاتبات المغرب العربي .

غيـر أنّ التـنامي الأقـوى للإنتاج النسائي المغاربي في مجال الرواية قد تحقّق في التسعينات ، بظهور ستّ عشرة رواية تتوزع بنسب مـتفاوتة بين بلدان المغرب العربي ، باستثناء موريتانيا ، التي لم تشهد إلى حـد الآن ظهـور الـرواية النسـائية بها[8]. وهذا ما يجعل الإنتاج النسـائي المغاربي في جنس الرواية يبلغ رواية تمثّل نسبة تقلّ عن 5% من مجموع الإنتاج الروائي المغاربي المكتوب بالعربية ، والذي ناهز إلى حدود سنة 1999 الستمائة رواية تتوزّع هي الأخرى بنسب متفاوتة بين بـلدان المغـرب العربي[9]. وهذا ما يبيح لنا إلحاق الصفة الفئوية بهذا الـنوع من الإبداع النسائي باعتبار قلّة ما أنتجته كاتبات المغرب العربي في مجال الرواية قياساً بما أبدعه الكتّاب ، فضلاً عمّا يحمله من علامات تميّـز تشكّل مياسم خصوصيته : أسئلة متن وجماليات كتابة تحفز على مقاربته نقدياً .

2 – الـــرواية النســـائية المغاربيـــة ، أسئلة الإبداع ومدارات الكتابة

إن الأســئلة التي تُؤرق المرأة المبدعة في المغرب العربي هي الـــتي تمـــثل حوافـــزها لممارسة طقوس الإبداع الروائي ، وهي أسئلة مشتركة في بلدان مغاربية يجمعها التآلف أكثر من التخالف لغة وتاريخاً وحضـــارة وملابسات واقع حديث ومعاصر . وهي سمات تضافرت لتنتج إبداعـــاً روائياً نسائياً يتوفّر على علامات دالّة على حساسية أنثوية تعبّر عن الجوهري في المرأة الأنثى : راهن وجود وأفق مصير .

أ – سؤال الكتابة ، طقوس الرواية

يـــتميّز فعـــل الإبداع بأنّه قيمة خاصة لدى المرأة الكاتبة ويمثل وســـيلة تمكّـــنها مـــن إثبات وجودها وتأكيد هويتها ، حتى تتوصل إلى تحقيق كيانها وتجسيد مختلف الأدوار الاجتماعية . ومن ثمّ تشكّل الكتابة أفق خلاص لها و" عملية تحرّر من حيث أنّها مَوْضَعَةٌ للتجربة والمعاناة والحاجـــات والتصـــورات والأحـــلام ، مَوْضَـــعَةٌ تبني وتكشف وتعرض المكـــتوب للـــنظر العام ، وللتفاعل والردّ والاستجابة والنقد والانبناء في بنيان أوسع .

فعـــل الكتابة لدى النساء بشكل أخصّ عملية تحرّر من حيث أنّه وعـــي وموضـــعة وكشف لتجارب ومُعَانَيات وتصورات وحاجات وأحلام طـــال عهدهـــا بالصمت والخفـــاء والكتابة تبلورها تخرج بها إلى مدار العـــام "(10).

ويكشف رصد مقولات كاتبات الرواية المغاربية حول فعل الكتابة

الأدبيـــة عامّـــة والـــرواية بالأساس عن امتلاك عدد مهمّ منهن عناصر الوعـــي الـــنقدي بسؤال الكتابة وهنّ يمارسن طقوس الرواية . فالكاتبة المغربية خُناثة بنّونة ترى في الكتابة السبيل الأمثل لتجاوز الكائن وحتّى الحـــلمي بغية إضفاء المعنى على الكينونة وتحقيق التغيير على الصعيد الجماعي ، إذ تقول : " إن علاقتي بالكتابة أساس وربّما كانت هي تبرير الوجـــود عـــلى الصـــعيد الذاتـــي والمشـــاركة في التغيير على الصعيد الموضوعي "[11].

أمـــا الكاتبة الليبية نادرة العويني فتؤكّد على الصلة الوثيقة بين "هموم المبدع الضيقة والبسيطة وبين الهموم العامة "[12].

وتعتبر الكاتبة التونسية عروسية النالوتي أنّ " الكتابة هي حيّز حرية "[13]: وهي فعل حميمي تمارسه المبدعة مع ذاتها بعيداً عن الآخر وتـــرقى قصّـــتها مـــع الكتابة إلى " قصّة عشق صوفي فيها ما فيها من مقامـــات الامـــتلاء ، حين امتلاك اللحظة المستحيلة المشرفة على هوة المعـــرفة الســـحيقة وفيها من العويل والعُواء الجائع الصائت في الخلاء المفتوح على الفراغ والتلاشي ما يجلد النفس ويمضها "[14].

وتعدّ الكاتبة الجزائرية أحلام مستغانمي عملية الكتابة أداتها إلى اكتشاف هويتها وتبرير وجودها ، إذ تقول : " مازلت أبحث خلال كتاباتي عـــن قيمـــة حيـــاتي ومعنى ما عشته . فكان المكان عندي هو الشخص الأقـــوى . أرض الأحـــلام والصراع معاً "[15]. ثمّ تشبّه حال الكتابة بحال العشـــق وقـــد أدرك مـــدى الشهوة الجامحة ، في قولها : " أنا في حالة شـــهوة دائمـــة ، أشتهي نصاً ، اشتهي شخصاً ، أشتهي حالة ، أشتهي مدينة لا أعرفها . كل هذه الأشياء تجعلني أكتب "[16]. وهي تدرك الكتابة فعـــل إربـــاك قبل أن تكون فعل اختلاف باعتبارها حال ارتحال دائم بين الأسئلة وانتهاك متواصل لمنطق الأجوبة .

وتؤكّد هذه المقولات أنّ كاتبات الرواية المغاربية يمتلكن عناصر الوعي النظري بالكتابة ويعتبرنها قيمة في حد ذاتها وأفقاً للمُحْتَمل والمتخيّل . فقد أصبحت هذه الكتابة لدى بعضهن تفكّر في نفسها وتسائل أدواتها وتعيد النظر فيها . وهو ما يفسّر تعمّد البعض من هولاء الكاتبات إقحام ما هو نقدي داخل ما هو روائي في نصوصهن ، ونمثّل لذلك بالكاتبة الليبيّة فوزية الشلابي في روايتها " رجل لرواية واحدة "، بحديثها عن أثر التجربة الخاصة للمبدع في فنّه ، فتقول : " إن ديناميكية التجربة الخاصة للمبدع ، هي أساس ديناميكيته الفينيّة ، سواء كان المبدع قاصّاً أو روائياً أو شاعراً أو تشكيلياً أو موسيقياً . إن الحلم التجريدي لا يكفي لإبداع عمل فني ينبض بالحيوية والصدق والتجربة ذات البعد النفسي والاجتماعي الواحد ليست مؤهلة لإفراز أكثر من اصل واحد، وصور مستنسخة عديدة لا تضيف شيئاً "[(17)].

ويندرج إقحام مثل هذا الخطاب النقدي في سياق الخطاب الروائي في إطار مساءلة الناقد المفترض . فتصبح الكتابة في ضوء هذا المنظور النقدي سبيل المرأة المبدعة إلى الوعي بذاتها والعالم ، وتتحوّل الرواية استناداً إلى هذا الأفق المعرفي ، إلى مغامرة ترتاد مسالك الوجود بغية إعادة صياغة الكينونة .

ب – الكتابة النسائية المغاربية بين قناع السيرة ورواية القناع

تمثّل الكتابة عن الذات السؤال الأساس الذي تدور في فلكه غالب أسئلة المتن الروائي النسوي في المغرب العربي ، ومن ثم شكلت الخاصّية المهيمنة على إبداع المرأة الروائي ، باعتبار حضور الذات

مرجعاً أساسياً تتشكّل في ضوئه وبتضافر مختلف عناصره معالم عالمها الروائي .

ويعبّر تمركز الرواية النسائية المغاربية على الذات وارتياد أعماقها وتعرية الكائن من همومها والكامن من تطلعاتها ، عن بحثها عن هويتها التي لاتزال تتعرض للاستيلاب ، ورغبتها في تبرير وجودها الذي لاتزال تمارس عليه أنواع من الإقصاء والتهميش . فيكون هذا الطابع الذاتي سبيلها للتنفيس عن أزمتها في مختلف وجوهها ، وتصوير مظاهر توتر علاقتها بالآخر / الرجل والمجتمع ، وما تعكسه من أشكال صراع . فكانت السيرة الذاتية مرجعاً رئيساً في كتابتها الروائية . ولكن خشية المجاهرة بهذه السيرة الذاتية في مجتمعات مغاربية محافظة رغم ما يبدو عليها من علامات انفتاح وتحرّر ، تعمد المرأة الكاتبة إلى أفانين من الحيل الكلامية تتحدث من خلالها عن سيرتها وتسرّب جوانب منها بأفق تخيّلي هو إلى الخطاب الروائي المتنوّع أقرب منه إلى الميثاق السيرذاتي الأحادي الاتجاه ، وذلك من خلال التركيز على مكوّنات السيرذاتي بوصفها عناصر تكوينية في الخطاب الروائي تساهم في بلورة وجهة نظرها تجاه الذات والعالم معاً ، فضلاً عن إغنائها الأبنية الروائية بما توفره من استيهامات وخطابات ذاتية تعرّي الأوهام وتعيد صياغة صور الكاتبات عن ماضيهن من حيث هو ما قبل تاريخ حاضرهن ، وذلك من خلال الاشتغال المكثّف على الذاكرة ، باستعادة جوانب من تجاربهن الذاتية ، تقمن بروايتها ، وبإعادة تشكيلها ، ممّا يكشف عن تعمّق شعور الروائيات المغاربيات باغترابهن في مجتمعاتهن . وهذا ما يكسب حضور السيرذاتي في الممارسة الروائية للمبدعات المغاربيات أهمّية باعتبار ما ينجزه في مستوى النص الروائي من تواصل عميق بين الذاتي والموضوعي ، الشخصي والتاريخي ، الواقعي والمتخيّل ، وإن كانت

الذات تبقى هي موضوع الكتابة ، مع تمثيل هذه العناصر أوضاعاً مفارقة بعض الشيء بالنسبة للذات .

وتتجلّى خشية هؤلاء الروائيات المغاربيات من المجاهرة بسيرهن الذاتية فيما تعمدن إليه من طرائق تعبير الغاية منها إيهام القارىء بأن ما ينشئنه من كتابة ويشكّلنه من عوالم ، إنْ هو إلا خيال ، وذلك من خلال حرصهن على تصدير نصوصهن الروائية على أنّ كلّ تشابه أو اتفاق بين الواقع والخيال ، والذات والمتخيل هو مجرّد صدفة . وهذا ما تعبر عنه الكاتبة التونسية علياء التابعي في تصدير روايتها : " زهرة الصبار "، بقولها : " كل شخصيات الرواية ووقائعها خيالية . وكل تشابه بينها وبين أشخاص حقيقيين محض صدفة لا دخل للكاتبة فيها "[18]. وتبدو حجّة المصادفة التي يستند إليها عدد من هؤلاء الكاتبات ضعيفة في إقناع القارىء بصدقها ، ممّا يؤكّد تورّط هذه الرواية ضمن كتابة السيرة الذاتية المقنّعة التي تعمد إليها المرأة الكاتبةوهي تروي حكايات سيرتها أنثى في بحثها عن ذاتها المُقْتَلَعَة من هي حق لها، ومن تاريخ هو تاريخها المستلَب . ذات مقموعة في واقعها المعيش والمحكومة بأكثر من سلطة متسلطة "[19].

والواقع أنّ هذه النزعة إلى كتابة السيرة الذاتية المقنَّعة تكشف عنها عديد الدلائل والبراهين في نصوص هؤلاء الكاتبات تحيل على جوانب من سيرهن بأسلوب ينزع إلى التلميح . فعناوين عدد من تلك النصوص تحمل أسماء نسائية أو تحضر فيها كلمة المرأة مفردة أو جمعاً، أو مقترنة بالرجل ، وتوجه الخطاب إلى الرجل . ثم إنّ بطلات أغلب الروايات النسائية المغاربية هنّ من النساء اللاتي يكشفن عن تخفي مبدعاتهن وراء شخصياتهن باعتبار ما يوحد بينهنّ من جوامع مشتركة تؤكد " أن صلة الرحم لا تنقطع بين الكاتبات وبطلاتهن وعنصر

السيرة الذاتية سافر الحضور والغناء الوجداني الرومانتيكي دائم الدفق وبُقعة الضوء مركزة على شخصية الكاتبة البطلة "[20].

فشخصيات آمنة في نص " آمنة "، لزكية عبدالقادر وهدى في "الغد والغضب "، لخناثة بنونة ، ونعيمة في " المرأة التي استنطقت الطبيعة "، ورجاء في " زهرة الصبار "، لعلياء التابعيَ على سبيل المثال تمارس ذات المهنة التي تزاولها مبدعاتها وهي التعليم . كما أن شخصية صالحة في " رجل لرواية واحدة "، لفوزية الشلابي تشتغل في الحقل الصحفي شأن مبدعتها ، كذلك شخصية سوسن عبدالله في " نخب الحياة "، لآمال مختار وفائقة عبدالهادي في " ليلة الغياب " لمسعودة أبو بكر ، تشتغلان موظفتين مثل مبدعتيهما . وكلها علامات دالة على أن الروايات النسائية المغاربية تنخرط في كتابة السيرة الذاتية المقنّعة ، غير أن السيرذاتية لهؤلاء الكاتبات عندما تتحول من المعيش إلى الفني – وهنا الكتابة الروائية – تجرى عليها بعض التعديلات لإيجاد نوع من المسافة بين الميثاقين الروائي والسيرذاتي بحكم ضغوط محظورات البيئة وأحكام أعرافها .

ج – أسئلة المتن الحكائي النسوي

تشكل عوالم الأنوثة في مختلف أبعادها النفسية والذهنية والجنسية أسئلة المتن الروائي النسوي في المغرب العربي . وهي تتأسس على أنواع من المكاشفة والاعتراف يتداخل فيها الواقعي والمتخيل . الحقيقي والحلمي ، وتنجزها الكاتبات تصريحاً حيناً وتلميحاً في غالب الأحيان ، عبر الاشتغال على المجاز والاستعارة واستخدام الذاكرة في استعادة المعيش من التجارب والجنوح إلى الحلم فضاءً أرحب من الراهن في تأزّمه وانغلاق آفاقه .

فقد مثّلت العاطفة سؤالاً مركزياً لهذا الجنس من الإبداع النسائي المغــاربي ، إذ لا نكــاد نعثر على رواية لا تعرض علاقة أو أكثر بصيغ تحــافظ عــلى الحياء حيناً وتتسم ببعض الجرأة أحيانا أخرى . فالمرأة المــبدعة تعــدّ هــذه العاطفــة سبيلها إلى إثبات ذاتها وتحقيق توازنها النفسي، لذلك فهي تنزلها منزلة رفيعة من تجربة وجودها .غير أن هذه العاطفــة تــتحول إلى مصدر معاناة الذات النسوية وشقائها باعتبارها لا تُقــدَّر حقّ قدرها من قبل الرجل الذي تخوض معه المرأة تجارب تنتهي في الكثير من الأحيان إلى الخيبة بسببه ، مثلما تؤكد ذلك معظم الروايات النسائية المغاربية . ولعل هذا ما يفسّر الصورة السلبية – في الغالب – لــلرجل فــي هذا النوع من الإبداع النسائي ، حبيباً بالأساس أو حتّى أباً لــلذوات الكاتــبة[21]. فهــو كــائن متهافت ، فاقد للأصيل من المبادىء والصائب من المواقف ، فيكون المذنب في حق المرأة التي تمثّل الضحية في مجمل النصوص الروائية . فهو يعشق متى يريد ويتمتع متى يرغب، ليهجــر مــتى يشــاء بحثاً عن أفق بدايات أخرى . وتقابل هذه الصورة أخرى مناقضة للمرأة / النموذج في حميد الخصال ورجاحة العقل ورمز التســامح والصــبر والتضحية لاعتبارات متعددة ، منها المحافظة على رباط الزوجية ومراعاة الأبناء ، مثلما هو شأن آمنة في نص : " آمنة "، لــزكية عــبدالقادر ، ونعيمة في رواية " المرأة التي استنطقت الطبيعة " لــنادرة العويــني ، ومــنها البرهنة على الوفاء لمن تحبّ شأن سوسن عبدالله في نص " نخب الحياة " لآمال مختار ، ومنها الانغماس في العمل تســلّياً عــن هموم الذات مثلما هو حال صالحة في رواية " رجل لرواية واحدة " لفوزية الشلابي .

ويعكــس هــذا الــتقابل في الصورة بين المرأة والرجل النزعة الذاتيــة لهذا الإبداع النسائي المغاربي في مجال الرواية ، ممّا يجرّده أو

يكـاد مـن البعد الموضوعي ، باعتبار لزومه الصمت حيال الوجه الآخر للمـرأة التي تقـترب " من الكائن الطبيعي الفطري وتنتمي إلى الكائنات العجيـبة غيـر المروّضـة الـتي تكاد أن تكون مستقلّة عن المؤسسات الاجتماعية من حيث تكوين صفاتها "(22).

ثـمّ إنّ تصـوير كاتبات الرواية المغاربية عالم الأنثى الشعوري ومـا يزخـر بـه مـن عنفوان وجد وحالات نفس ووجع جسد ، تجسّد علامـات دالّـة على خصوصية الذات النسوية ، قادهن إلى الكشف عن صـبوات الجسـد الأنـثوي المكبوتة ، والتي تشكل لونا آخر من معاناة الأنـثى يسهم في الكشف عن جوهر كيانها في حال اهتياج الجسد ينشد اللذة وبلوغ أوجـاع الأنوثة المـدى . وهي المعـاناة التي يشـترك في تصـويرها عدد مهمّ من النصوص النسوية المغاربية ، من خلال العديد مـن الـنماذج النسوية ، بصيغ موحية أمسكت فيها الكاتبات عن تسمية الأشـياء بمسـمّياتها : إنهـا بلاغـة السـكوت الدالّ وتفضيل الإيحاء الشعري. وهو ما تفصح عنه رجاء بطلة رواية " زهرة الصبار " للكاتبة التونسية علياء التابعي في قولها ، " كان يشبّهني بالأرض يستلقي تحت زياتيـنها ويضمّ قبضةً من قمحها إلى وجهه .. يستنشق جلدي الناضج مِـلْحاً وسُمْرَةَ ورغبة فيجد فيه رائحة الرغيف . أجَزْتُ له السّكر بخمور مُعـتَّقة .. ولقـد أرهـبه عتوٌّ أنهاري وهزيرُ رعودي وحزن أمطاري . ولكنه كان يعلم .. كان يعلم .. أنه الحبّ بلا سيف ولا صولجان ، سرّي ، عادي ، لا يُحكى ولا يُعاد على المسامع(23).

ولعلّ أوجاع الذات النسوية المغاربية في بُعدها النفسي والحسّي هـي التي وسمت كتابات الروائيات بالذاتية : الصفة المتمكّنة من أسئلة متـنها الحكـائي ، وبالطـابع الانفعـالي لما تعبّر عنه من مواقف تمرّد واحـتجاج عـلى كل أنواع الرقابة التي تمارسها عليها سلطة المجتمع ،

التي تمعن في تهميش كيانها وأدوارها . وهذا ما تعبّر عنه شخصية صالحة في نص " رجل لرواية واحدة "، للكاتبة الليبية فوزية الشلابي في قولها : " الناس . الناس . الناس . الآخرون . الآخرون . الآخرون . إني أمقت هذا الحق الذي نمنحه ، دون وجه حق للآخرين يصيغون حياتنا وفق أهوائم . يفسّرونها ، يرزقونها ، يُعرّونها ، يفصّلون لها أحجاماً وأرقاماً ويلبسوننا إياها .

ليسقط الناس !

ليسقط الآخرون !

يعيش عقلي

يعيش قلبي

المجد للحرية "[24]

غير أن هيمنة الذاتي على إبداع الكاتبات المغاربيات لم تُقص اهتمامهن ببعض إشكاليات بلدانهن ، لعلّ السياسة تمثّل نموذجاً دالاً عليها ، بحكم انتمائهن إلى جيل الاستقلال ومعايشتهن مرحلته التاريخية بأحداثها وتحوّلاتها المتأزّمة في الغالب ، والتي كانت لها آثارها على أوضاعهن الاجتماعية وأحوالهن النفسية ، بعد أن ثبت فشل اختيارات بعض القيادات السياسية المغاربية لأنظمتها الاجتماعية والاقتصادية ومنظوماتها الثقافية في السبعينات من القرن الماضي والثمانينات بالأساس ، ممّا خيّب أمل هؤلاء الكاتبات في الاستقلال الذي أحبط كلّ ما كنّ يتطلعن إليه من أدوار رائدة . فقد بدأ هذا الجيل المثقف من الكاتبات في تلقّي الضربات منذ اللحظة التي بدا فيها وعيه في التفتح على الذات وعلى الواقع الخارجي معاً[25]. وهذا ما يعلّل إجماع كاتبات هذا الجيل تقريباً على إدانة الاستقلال الذي شكّل نوعاً من الامتداد للاستعمار . فهو

في رواية " مـراتيج "، لعروسة النالوتي " زمن مرّ ولا تلتفت ! زمن ممنوع التجول والتحول ورفع العقيرةِ بالنداء .."[26]. وهو في نص " طريق النسيان "، لنُتيلة التباينية " زمن " خذلتنا فيه المثالية والمبادىء والأخلاق الثقافية .. [..] ذهب استعمار وجاء آخر "[27]. فكانت معارضة هذا الجيل المثقف من الكاتبات لسلطة الاستقلال التي تكشف ممارستها عن تناقضات بين القول والعمل ، واحتكارها منافعه بدل توزيعها العادل على فئات الشعب الذي ضحّت بالكثير في سبيل تحقيق الاستقلال ، وهذا ما تفصح عنه الكاتبة أحلام مستغانمي في روايتها "ذاكرة الجسد "، على لسان بطلتها حياة ، ابنة أحد المجاهدين الذين خاضوا حرب التحرير الجزائري ضد الاستعمار الفرنسي ، تقول :

ها هم هنا ..

كانوا هنا جميعهم كالعادة

أصحاب البطون المنتفخة .. والسجائر الكوبية .. والبدلات التي تُلبس على أكثر من وجه . أصحاب كلّ عهد وكل زمن .. أصحاب الحقائب الديبلوماسية، أصحاب المهمّات المشبوهة ، أصحاب السعادة وأصحاب التعاسة ، وأصحاب الماضي المجهول[28].. وبناء على كل ما تقدّم ، فإنّ أسئلة المتن النسوي المغاربي في مجال الرواية ، بقدر ما تورّطت في الذاتي ، وبعثرت أوراق الميثاقين الروائي والسيرذاتي فإنّها لم تقتصر على المسألة النسوية وهمومها بل تجاوزتها لتلامس بعض حرائق الواقع ، وخاصة السياسية منها بصيغ راوحت بين التلميح والتصريح ، الإضمار والمكاشفة ، في التعبير عن رفضها لمظاهر تهافته. فقد كانت السياسة متاهة لهذا الجيل من الروائيات وضياع أفق كنّ يتطلعن إليه بكلّ عنفوان قبل أن يغيب .

3 – في خصوصية الرواية النسائية المغاربية

يُعدّ الحديث عن خصوصية الأدب المغاربي في جنس الرواية مسألة إشكالية كانت مصدر الكثير من الجدل بين النقاد والأدباء بحكم تباين المواقف منها بين النفي والإثبات .

فموقف النفي يتأسس على عدم جواز تصنيف الإبداع الأدبي على أساس جنسي . وهذا ما عبّر عنه الناقد حسن بحراوي في قوله : " أنا لا أنكر أنّ هناك اضطهاداً خاصاً بالمرأة ، لكنّ هذه الضغوط خاصّة بالكاتب ليس بالكتابة . الخصيصة عند المرأة لا يمكن أن تدرس في مجال النقد "[29] ، وبالمقابل فإنّ موقف الإثبات تبنّاه أكثر من ناقد إقراراً بوجود هذه الخصيصة على أكثر من صعيد في إبداع المرأة الأدبي ، باعتبارها تشكّل " منطلق الكتابة ، وبنار هذه الخصيصة يتوهّج العام ، لكنّ تغيير العالم أو التأثير في العالم أو العام هو مبتغاها ، من هنا كانت الكتابة لدى النساء كتطلّع إلى تغيير العالم ، وإعادة تشكيله (أي كفن)، هي أنسنة للخصوصية وخروج بها إلى افق التفاعل والفعل والفاعلية ، أو خروج إلى المشترك والعام "[30]. ثم يضيف ناقد آخر بأنها خصوصية " تنبع من داخل الأدب النسائي نفسه ، فتمنحه اسماً دالاً محدداً واضحاً "[31]. وهذا ما يجعل " المرأة تصوغ كتابتها بشكل مختلف تماماً عن أشكال كتابة الرجل سواء تعلّق الأمر بالكتابة المخطوطة أو أشكال الكتابات التي لا تتوقف المرأة عن ممارستها في علاقتها بجسدها . فالمرأة باعتبارها كائناً مختلفاً في تكوينه البيولوجي وجسده عن الرجل وباعتبار تواجدها في مجتمع ذكوري ، تعمل على الدوام ، على إظهار جسدها بشكل مغاير "[32].

إن الكلام عن / وفي خصوصية الإبداع الروائي لكاتبات المغرب

العربي لن يكون منتجاً نقدياً ما لم يؤسّس على أحكام تُستمدّ من النصوص الروائية ذاتها . ثم إنّ هذه الخصوصية تتجلّى على أكثر من صعيد ، يتصل أولها بأسئلة المتن الروائي وما تعرضه من موضوعات نسوية بالأساس تمثّل شواغل المرأة الكاتبة ومدارات حكْيِها ، بينما يتجلّى الثاني في اللغة الروائية التي تكتب لها هذه المبدعة ، عبر البحث عن موقعها داخل اللغة ودور اللغة في تشكيل رؤية المرأة للحالة ، التي، الذي أثبت وجود اختلاف بين ما تكتبه المرأة في تعاملها مع المادة الإبداعية عمّا يكتبه الرجل[33] .

أ – أسئلة المتن الحكائي وعلامات النسوية

إن أوّل ما يحدّد كتابة المرأة بالأساس تجربتها الذاتية وما تتميز به من غنى شعوري يسهم في تشكيل رؤيتها للذات وبلورة علاقتها بالعالم وموقفها منه . فأغلب أسئلة المتن الحكائي لإبداع المرأة المغاربية الروائي تدور حول المرأة ، ويأتي الحكي فيها بلسان المرأة ، ممّا يجعل المرأة تكون راوية الحكاية وموضوعها في الآن ذاته ، ومن ثم الشخصية الأساسية في أغلب النصوص الروائية لأولئك الكاتبات . وتكشف هذه النزعة الذاتية عن العلاقة العضوية القائمة بين فعل الكتابة والهوية النسوية ، وتفسّر ظاهرة تضخّم " الأنا " في الأدب النسائي عامة والروائي منه خاصة .

وتندرج ضمن هذه النزعة الذاتية في الإبداع الروائي للكاتبات المغاربيات جملة الموضوعات النسوية التي تشغل حيّزاً مهمّاً في متونهن الحكائية . وهي موضوعات وإن لم تُقْصِ الرجل باعتباره طرفاً فاعلاً فيها ، فإنّها تبقى حميمية في عالم الأنوثة الذاتي والاجتماعي ، بسبب ما تكشفه من خصائص الكيان الأنثوي وحقيقة أوضاعه في المجتمعات

المغاربيـــة وعلاقـــته معها ، وهذا ما جعل القضايا النسوية التي أثارتها هـــؤلاء الكاتـــبات تمثل مدارات معاناة الأنثى ، وعوامل توترها النفسي وتأزم وجودها الاجتماعي .

كـــلّ ذلك يكسب المرأة الكاتبة موهبة حذق الحديث عن قضاياها تفوق تلك التي يمتلكها الرجل ويسعى من خلالها إلى إثارة بعض المسائل التي تلوّنها النسوية . ويعلل ذلك بوثيق صلة تلك القضايا بعالم الأنثى في أبعـــاده الشـــعورية والحسية والاجتماعية ، ثمّ لعمق وعي المرأة الكاتبة بوضـــعها أنـــثى ومعايشـــتها لواقع المرأة في مجتمعها ، ممّا يجعل كل اقـــتراب مـــن عـــالم المرأة النفسي والفكري والأنثوي والاجتماعي يبقى محـــدوداً نسبياً لعجزه عن النفاذ إلى داخل المرأة والكشف عمّا يضج به مـــن مشـــاعر ومعاناة وتطلّعات . وهذا ما يؤكده الناقد محمد برّادة في قولـــــه: " لا أســـتطيع أن أكتب أشياء لا أعيشها ، التمايز موجود على مستوى التميز الوجودي "[(34)].

فقـــد مثّـــلت *قضية تعدّد الزوجات* سؤالاً مهماً في المتن الحكائي النســـوي فـــي المغرب العربي ، حيث حضرت في أكثر من نصّ لتعكس جانـــباً مـــن معانـــاة المـــرأة النفسية والحســـية . وهذا ما نمثّل لـــه بروايـــتي " الملكة خُناثة "، لآمنة اللوة ، و" رجل وثلاث نساء " لفاطمة العقـــون . فـــالأولى تكشـــف مـــا قد ينتج عن مشكل تعدد الزوجات من اســـتغلال لبعضـــهن وإهمال للبعض الآخر . وهذا ما حدث للسلطان مع زوجاته اللاتي أحسسن بالغيرة من الملكة خناثة لأنها الزوجة المفضلة ، فعمدن إلى الإيقاع بينها وبين السلطان بأن حبّبنه في الزواج من جوليت ابنة الملك لويس الرابع عشر ، إلا أن الملكة خناثة عرفت كيف تُبطل هذا الزواج .

أمّـــا الـــرواية الثانية فتثير ذات القضية من خلال قصة لزهاري

وزوجاته الثلاث صافية وسالمة وحورية . فقد تزوج على الأولى بسبب عقرها وهو الراغب في الخلف . ثم تزوج على الثانية سالمة بعد أن أعجب بالشابة المطلّقة حورية وعشقها . وتعرض الكاتبة مظاهر الصراع القائم بين هؤلاء الزوجات وما يتسبّب لكل واحدة منهن من معاناة غالباً ما تؤثر في مصيرها ، ويشكل الطلاق أحد أبرز نتائجها .

وقد مثّلت *قضية الطلاق* أحد الموضوعات الأساسية للمتن الحكائي النسوي المغاربي ، بحضورها في أكثر من رواية ، " كعام الفيل" لليلى أبو زيد ، و" رجل لرواية واحدة "، لفوزية الشلابي ، و" ليلة الغياب"، لمسعودة أبو بكر ، وغيرها من النصوص الروائية . وهي روايات تشترك في تصوير وضع المرأة المطلقة النفسي والاجتماعي في مجتمعات مغاربية لاتزال تنظر إليها نظرة ارتياب وحذر وهو وضع يبعث على الانشغال لأنّه يقترن بالبؤس المادي في الرواية الأولى وباختلال الكيان النفسي والحسي في الثانية وأخيراً بفقدان التوازن العاطفي في الثالثة . وهذا ما يعلّل نزعة هذا الصنف من المرأة إلى الاحتجاج والتمرّد على كيفية نظرة الآخر : الرجل / والمجتمع وتعامله معها ، خاصّة إذا ما أخذنا بعين الاعتبار أن المرأة – الزوجة في البلدان المغاربية لا تملك نفس حق الزوج في إنهاء الحياة الزوجية ، كما أنها لا تملك حق منع الزوج من تطليقها . أما إذا رغبت هي في الطلاق فيكون عليها أن تمرّ عبر قناة الجهاز القضائي وفي حالات يحدّدها القانون ، هي : حالة امتناع الزوج عن الإنفاق ، حالة الغيبة . العيش . الضرر . الهجر أو الإيلاء "[35].

ويمثل حديث *المرأة عن عاطفة الحب* سؤالاً محورياً في هذا المتن المغاربي الحكائي النسوي ، باعتباره يمثل بؤرة التجربة والمعاناة لكاتبات الرواية المغاربية ، اللاتي ينزلن هذه العاطفة منزلة رفيعة ترتقي

إلى مصاف عالية بسبب أنّها مدار الكينونة وغالبا ما تحدّد مصائرهن في الوجـود . وهـذا مـا تعبر عنه الكاتبة الليبية نادرة العويتي على لسان بطلتها نعيمة في روايـة " المرأة التي اسـتنطقت الطبيعة "، في قولها : " إن أجمل ما في عواطفنا هو خصوصيتها وغوصها في دنيا ذواتنا دون أن تطالها / المصابيح الكاشفة "[36].

وتتجـلى *عاطفـة الأمومة* ضمن هذا العالم الشعوري الأنثوي ، وهـي الصفة المتمكنة من المرأة باعتبارها الصلة التي تشدها أكثر إلى الحيـاة وتمنح كينونتها المعنى وتسهم في بلورة رؤيتها للذات والعالم . وهـذا مـا تفصـح عنه نعيمة / الأم في رواية " المرأة التي استنطقت الطـبيعة "، بعـد أن وضـعت " غيث ": " عشت أحداث أمومتي الجديدة سـاعة بسـاعة ، بل دقيقة بدقيقة .. الأمومة انقلاب كلّي في العواطف والأخلاق والمشاعر . تجربة يجدر بالمرأة أن تخوضها .

" غَيْـث " عـالم مليء بالأحداث والمفاجآت الجميلة ، غبت في تتبعه ، وصالحت معه العالم صلحاً أبدياً لا رجعة فيه "[37]، وبالمقابل فإن أشـدّ مـا يُـرعب المرأة هو العقم الذي مثّل سؤال أكثر من متن حكائي نسـوي بسبب ما ينجم عنه من آثار سلبية على نفسية المرأة ووضعها الاجـتماعي ، تعـبّر عـنها شخصية فائقة عبدالهادي في رواية " ليلة الغيـاب"، لمسعودة أبو بكر ، في قولها : " قلت وأنا أروّض القلب على مـذاق الوحـدة القادمـة : مَنْ لك يا فائقة !!.. انهار كل شيء .. خانك رحمُـك .. وخذلـتك الأمومـة أخذاً وعطاء .. والزوج يبحث عن أنثى ولود.. أرض خصبة توازي فحولته "[38]. وهو العقم الذي يتسبب للمرأة فـي الطـلاق أو في مقاسمة ضرّة لها الزوجَ والبيتَ ، لذلك فإنه بمثابة الجـرس المخيف الذي يقرع في جنبات النفس ويهددها بالوحدة والفراغ والمـلل عـلى حـد تعبير بطلة رواية " المرأة التي استنطقت الطبيعة "، لنادرة العويني[39].

وصـــورّت كاتـــبات الـــرواية المغاربية أزمة العلاقة بين البنت وأمها، والتي تعكس مظهراً من صراع الأجيال الناجم عن تباين المستوى الـــثقافي بيـــن جيل الكاتبات اللاتي سمحت لهن مرحلة الاستقلال بالتعلّم والعمـــل وأمهـــاتهن اللاتي حالت ظروف الاستعمار دون ذلك ، مما يعلّل اختلاف الرؤى والمواقف بين أولئك وهؤلاء . وهذا ما تفصح عنه زينب فـــي روايـــة " المظروف الأزرق "، للكاتبة الليبية مرضية النحاس ، في قولهـــا : " يـــا إلهـــي لماذا تعاملني أمي هكذا ؟! ترى هل كل الأمهـــات مثلها ؟ لماذا يا إلهي ينعدم التفاهم بين الأم وابنتها "[40].

وطرحت الروائيات المغاربيات *إشكالية العلاقة بين الحماة والكنّة* في أكثر من نص روائي ، وذلك بسبب الانعكاسات السلبية لهذه القضية على واقع المرأة النفسي والاجتماعي ، خاصة وأنّ طابع التأزم يلوّن تلك العلاقة ، نظراً إلى كون كل واحدة تعتقد أن الأخرى تحاول مشاركتها في إنســـان تعتـــبر نفسها هي الأحق منها بحبّه ورضاه[41]. وهو ما تؤكده الكاتـــبة زكية عبدالقادر في روايتها " آمنة "، من خلال تصويرها التجاء الحماة تامو إلى السحر والشعوذة بغية إبعاد كنّتها آمنة عن ابنها طلحة.

وتـــثير عدد من الروايات النسائية *قضية تفضيل الرجل للمولود الذكـــر عـــلى الأنثى* ، فتصورّ كاتباتها تحمّل المرأة تبعات إنجابها الأنثى بـــدل الذكر في في مجتمعات مغاربية لاتزال تمايز بينهما . ويُرعِب هذا الموضـــوع المـــرأة لأنه يهدّد استقرار حياتها الزوجية ، ويضطرها إلى الإكـــثار مـــن الإنجاب إلى أن ترزق الولد ، وفي صورة إخفاقها في ذلك تُطلّق أو تقبل بضرة تقاسمها زوجها وبيتها . وهذا ما تصوّره شخصية زيـــنب فـــي روايـــة " المظروف الأبيض "، لمرضية النعاس ، في نقلها لمأســـاة أخـــتها ســـالمة . تقول : " لقد عاد أخيراً زوجها . ولكن ليس ببضـــائع !! لقـــد عاد بزوجة أخرى من البلد الذي ذهب ليجلب بضاعة

دكّانـــه مـــنه !! وأدهش الجميع ما تحجّج به ، من أنّ زوجته السابقة لا تُنجب غير البنات .. وأنه يريد ولداً يحمل اسمه من بعده "[42].

وتنضاف إلى كل هذه الموضوعات النسوية ذات الصلة الوثيقة والحميمة بالمرأة والتي شكّلت الأسئلة الجوهرية للمتن الروائي النسوي فــي المغــرب العربي ، تصوير عدد من الكاتبات المجالس النسوية التي تتبادل فيها النسوة الحميمي من الحكايات والأخبار ، سواء في البيوت أو فــي الــزوايا أو في الأعراس أو حتى في الحمّام عندما يلتقين ، وكلها تشــكّل ملامــح خصوصــية هــذا النوع الروائي الذي تمارسه الكاتبات المغاربيــات ، ويــبقى وثيق الصلة بكينونة جنسهن الأنثوي وبوضعهن الاجتماعي في بلدان المغرب العربي . وتتجلى هذه الخصوصية النسوية إلى جــانب أسئلة المتن الحكائي في لغة الكتابة الروائية لأولئك الكاتبات المغاربيات ، والتي تتميز بعديد السمات الدالة على خصوصيتها ومن ثم اختلافها عن لغة الإبداع الأدبي العام .

ب – اللغة الروائية وأصداء الأنوثة

إن الــبحث فــي خصوصية لغة الكتابة الروائية لدى المبدعات المغاربيات يتأسّس على تصوّر منهجي يدرك أنّ اللغة ليست أداة حيادية ومــن ثــم يقــر بوجود لغة خاصة بالمرأة ، ترتبط بذاتها وبخصائصها الــبيولوجية والنفســية . فقــد أثبتت بعض الدراسات أن للرجال تعابير محظــورة عــلى النســاء ، كما أن التعابير النسوية إذا ما استعملت من طــرف الرجال فإنهم يتعرضون للاحتقار "[43]. ولا يقتصر هذا الاختلاف الــلغوي بين الجنسين على المستوى المعجمي بل إنه ينسحب أيضاً على المستويات الصوتية والصرفية والتركيبية .

وتعدّ اللغة النسائية في الكتابة الروائية المغاربية ، مستوى من

بين عدة مستويات يجب أن نربطه بالنص الأدبي . والنص الأدبي متعدد المكوّنات رغم الوسط هناك تعدّد . المقصود باللغات داخل اللغة النسق لا القاموس . هناك كلام مرتبط بالتلفظ . بالذات المتلفظة "(44). وبناء على ذلـك فإن هذا النوع من الإبداع النسائي المغاربي يتميز بحضور الوظيفة اللغويـة(45)، في مسـالك تعبـيره ، وما يستخدمه من سـجلات اللغـة ومستويات الكلام بغية تثمين التواصل حسب رومان جاكبسون (Roman Jakobson) بين الفرد والآخر ، وهنا بين المرأة / الذات الكاتبة ، والآخر/ الـذات المتقبـلة ، رغـبة من هذه المرأة الكاتبة في الانعتاق من سجن العـزلة ، الـذي يحكـم به عليها المجتمع ، والتحاور مع الآخر بعد أن تضـخّم لديهـا الحوار مع الذات ، لكن في إطار الحدود التي يسمح بها حجم اللغة المتاح لها استخدامه .

وتتجـلّى علامـات خصوصـية لغة الكتابة الروائية لدى الكاتبات المغاربيات في :

* اسـتخدام لغة مُرسلة في شبه عفوية وطلاقة ، ونفس بعيد عن القوالب المنحوتة والتجويد في الكـلام بقصد التأنق . فهن لا يتلاعبن كثيراً بالأبنية ، مما يجعل بلاغة اللغة التي يكتبن بها في أنها ترفض البلاغة .

* إيـثار البساطة في نظم الكلام وسم لغة الكتابة النسائية بسرعة الإيقـاع الذي يعكس أحوال نفس الأنثى عند التناغم أو التوتر . فالجمل في الأغلب قصيرة ، متعاطفة ، أو متلازمة ، تنسحب أحياناً ليعوّضها نوع من كتابة البياض ، تعبّر عنه علامات تعجب أو استفهام أو نقاط متتابعة ، ممّا يسم نسقها بالتدفق الذي يجسّد توترات الذات الكاتبة النفسية وهي تمارس الكـتابة ، ومـن علاماتهـا تقطّع العبارة بانعدام الروابط وتسارع الوتيرة والترجيع الغنائي وتقسيم الكلام إلى وحدات إيقاعية متساوية .

* الاشـتغال عـلى لغـة البوح التي تضفي على الخطاب شكل

المناجاة والاعتراف من خلال مكاشفة المرأة الكاتبة لذاتها أنثى واستبطان أشكال الوجع الأنثوي داخلها ، المعيش والحلمي ، الواقعي والمتخيل ، ممّا يعلّل الطابع الذاتي لهذه اللغة التي تتم صياغتها عبر الاستيهامات والتداعيات والاشتغال المكثف على الحب والذاكرة .

* التداخل بين الشعري والسردي ، الحواري والغنائي على حدّ يعسر معه تمييز حدود الرواية عن تخوم الشعر لغة وإيقاعاً وتخييلاً . وتجد هذه السمة الشعرية في لغة الكاتبة الروائية المغاربية في النسيج النفسي للمرأة التي تؤثر الشعر – في الأغلب – على بقية الفنون . ثمّ إن عدداً مهمّاً من كاتبات هذه الرواية كنّ شاعرات قبل أن تستويهن مسالك الرواية . ويمكن أن نمثل لهذه السمة الشعرية ، بهذا المقطع من رواية " ذاكرة الجسد "، للكاتبة الجزائرية أحلام مستغانمي ، والذي تتدفق فيه اللغة إيقاعاً وتضجّ بالأنوثة صدى وتعبق بها رائحة ، وتُصهد بها حرائق:

....

فما مرروا غير تلك السيوف عليّ

اشعليني يا امرأة من لهب

يقرّبنا الحبّ يوماً

يُباعدنا الموت يوماً

ويحكمنا حفنة من تراب

....

ثمّ يوماً

يباعدنا الجرح لَمّا يَصيرُ بحجمِ الجسد

توحّدت فيه

يا امرأة من تراب وحبّ

سقيتك ثمّ بكيتُ وقلتُ

أميرةَ عشقي

أميرة موتي

تعالَيْ ...(46)

وهكذا فإنّ لغة الكتابة النسائية المغاربية في حقل الرواية تستمدّ ملامح خصوصيتها ومن ثمّ اختلافها عن لغة الإبداع الأدبي العام من تجذّرها في الذات النسوية حسّاً ومعنى ، وانفعالها بحساسية الوجدان الأنثوي أكثر من حركات الذهن ، فضلاً عن تدفقها وسرعة إيقاعها الذي تسمه الغنائية في الغالب . وهي لغة موحية بقوّة مجازاتها ومتأثرة بمرجعيات معرفية متنوّعة . لعلّ الشعر أبرز روافدها .

فخصوصية هذا الإبداع النسائي المغاربي في مجال الرواية تتجلّى في أسئلة متنه الحكائي باعتبار صلته الحميمة بعالم الأنثى : الحسّي والمعنوي ، وما يضج به من حالات نفس ، وصبوات جسد ، ومراتب حلم ، وحركات ذهن ، تبقى المرأة الكاتبة أقدر من غيرها على التعبير عنها ، لاقترانها بعالمها الأنثوي وسماته المفيدة التي تختص بها دون غيرها ، وكذلك في لغة خطابها الروائي وما تتوفر عليه من علامات حساسية نسوية تجعلها تختلف عن تلك اللغة التي يستخدمها الرجل / الكاتب في إبداعه .

4 – نحو قراءة منتجة للرواية النسائية المغاربية

إنّ مقاربتنا التحليلية والنقدية للكتابة النسائية المغاربية في

مجـال الـرواية ، تسمح بعد أن كشفنا عن مختلف السمات المفيدة لهذا الـنمط مـن الإبداع والذي يبقى حديث النشأة وقليل التراكم ومقبلاً على الـتجريب، بـتقديم مبادىء تصوّر نظري وإجرائي في آن لما يجب أن تتأسس عليه عملية قراءة نصوص كاتبات الرواية المغاربية من مبادىء تجعل منها قراءة منتجة ، بعيدة عن الإسقاطات الذاتية والأحكام الماقبلية التي لا تستند إلى المقاييس الموضوعية ، ممّا يجعل من القراءة ممارسة متهافـتة لا تنطـلق من أسس علمية وموضوعية ، بقدر ما تهدف إلى تحقيـق غايـات ذاتيـة ضيّقة ، لا علاقة لها بما قد يتوفّر عليه العمل الإبداعي من أدبية تعكسها قيمه الفكرية والجمالية بالأساس .

فقراءة هذه الرواية النسائية يجب ألاّ تنطلق من منظور ذكوري، يقـوم على ضرورة توافق ما تكتبه المرأة المبدعة مع صورها الحسية والذهـنية : تجارب وجود ورؤى ومواقف . وهو المنظور الذي يمارس فـي الأغـلب نوعـاً مـن *القـراءة التمايزية* لما تبدعه المرأة ، هدفها الانـتقاص مـن كتابتها . وهي قراءة تحتكم إلى الانطباع أكثر منها إلى الاستقراء العميق للنص الأدبي في مختلف أبعاده الفكرية والجمالية ، أو أن يُمَـارَس هذا المنظور من زاوية محافظة نوعاً من *القراءة الأخلاقية* لهـذا الإبـداع النسـائي في جنـس الروايـة ، هدفها إدانـة كاتبـاته وإظهـارهن في صورة لـ تتماشى وأحكام البيئة وأعرافها الاجتماعية وقيمهـا الديـنية، من خلال البحث عن بعض المواطن أو العبارات التي تشـي باخـتراق المحظور وتجاوز تخوم المسموح به من التعبير ، كما يمـارس هـذا المـنظور الذكوري – أحياناً – على هذه الكتابة الروائية النسـائية نوعاً آخر من القراءة ، يمكن أن نطلق عليه تسمية " *القراءة السماعية* "، والتي تحكم على إنتاج المرأة الروائي في المغرب العربي ، مـن خـلال ما يُنقَلُ لها عنه من آراء وأحكام مشافهة ، دون أن يُكَلّف

أصـحاب هذه القراءة أنفسهم جهد الإطلاع على نصوص ذلك الإنتاج ثم تقييمها في ضوء ما قد تتركه في أنفسهم من انطباعات وفي وعيهم من رؤى ومواقف.

وتُمـارس على هذه المدوّنة النسائية المغاربية في حقل الرواية قـراءة أخـرى لا تبحث فيما قد تتوفر عليه نصوصها من أدبية تعكسها جمـلة من القيم الفكرية والجمالية ، بل فيما قد تشتمل عليه من مشاهد إثـارة ، تعرض فيها المرأة الكاتبة تفاصيل الجسد وصبواته ، وتتحدّث عن الحميمي من حالات الرغبة واللذة .

فجميـع هـذه القراءات لا يمكن أن تكون قراءات مُنْتِجة نقدياً وأدبيـاً ، بسـبب أنّهـا تنطلق من خلفيات مُسبقة ، هدفها ليس الحكم الموضـوعي على نصوص أولئك الكاتبات وإنما الانتقاص من جهودهن الإبداعية والتعريض حتى بسيرهن الشخصية وتأليب الرأي العام عليهن، بـتقديمهن فـي صـورة مـتحررة من كل ضوابط الأعراف الاجتماعية والأحكام الدينية .

وبـناء على ذلك ، فإن القراءة التي ندعو إليها في التعامل مع هذا النوع من الإبداع الأدبي النسائي ، هي تلك القراءة التي تخلّصت من كـل الخلفيات الباحثة عن *التمايز* قصد الانتقاص من إبداع المرأة مقابل الإعلاء من كتابة الرجل ، وعن الإدانة الأخلاقية للمرأة الكاتبة وإظهارها رمـزاً لاخـتراق المقدّس والإنغماس في المدنّس ، وعن *الإثارة الحسية* الـتي تكشف مفاتن المرأة الحسية وحالات عنفوان الأنوثة وألق اللذة . فالقـراءة الـتي ندعـو إليها ، *قراءة مُنتجة* تبحث في النصوص لا في الـنفوس ، وتهـدف إلى إبراز علامات أدبيتها وتميزها جماليات كتابة ومواقـف فكـر ورؤى لـلذات والعـالم ، بعيداً عن المُسبَقِ من الأحكام والمُضمَرَ من المقاصد ، والخفي من النوايا .. قراءة تسعى إلى الكشف

عن المُؤتَلف في هذا الإبداع الأدبي النسائي مع الإبداع الأدبي العام والمختلف .. خاصّة وأنّ المرأة الكاتبة تصدر في إبداعها عن خصوصيات تتعلّق بكيانها أنثى وتعبّر عن همومها أنثى تشغل موقع الهامش في المجتمع لا المركز . وهذا ما يفسّر وعيها بالكتابة على أنها السبيل إلى تحررها وإثبات ذاتها وتحقيق كيانها في مجتمع يفرض عليها حكم الطاعة وجوداً ومصيراً .

الهوامش

1) انظر : رشيدة بنسعود : المرأة والكتابة ، منشورات أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، 1994 .

– بوشوشة بن جمعة : الرواية النسائية المغاوربية ، مؤسسة سعيدان ، سوسة ، تونس، 1996.

2) انظر : حسام الخطيب : حول الرواية النسائية في سورية ، مجلة " المعرفة "، العدد 166 ، كانون الأوّل ، 1995 .

– محمد نور الدين أفاية : المرأة والكتابة ، مجلة " الوحدة ". السنة الأولى ، العدد 9 ، حزيران (يونيو)، 1985 ، رمضان ، شوال ، 1405هـ .

– عبدالكبير الخطيبي : الاسم العربي الجريح ، دار العودة ، بيروت ، الطبعة الأولى ، 1980م .

3) إن أغلب كاتبات الرواية في المغاربية ذات التعبير العربي ، مارسن الكتابة الشعرية والقصصية أو جمعن بينهما قبل أن يخضن تجربة الرواية . ونمثل للصنف الأول بفضيلة الشابي في تونس التي نشرت قبل روايتها " الاسم والحضيض "، ديوانين هما : " روائح الأرض والغضب " (1973)، و"السليالي ذات الأجراس الثقيلة " (1989). وبأحلام مستغانمي في الجزائر ، والتي أصدرت قبل روايتيها : " ذاكرة الجسد " (1993) و" فوضى الحواس " (1996)، ديوانين هما : " الكتابة في لحظة عري " (1972)، و" أكاذيب سمكة " (1993). وأخيراً فوزية شلابي في ليبيا وقد نشرت قبل روايتيها : " رجل لرواية واحدة "، (1985) ثلاث مجاميع شعرية ، هي " في القصيدة التالية أحبك بصعوبة " (1984)، و" فوضوياً كنت وشديد الوقاحة " (1985) و" بالبنفسج أنت مُتّهم " (1985).

أمّا الصنف الثاني من الكاتبات اللاتي مارسن كتابة القصة القصيرة قبل تجربتهن الرواية ، فنمثل له بعروسية النالوتي في تونس ، والتي نشرت قبل روايتيها " مراتيج " (1985)، و" تماس "، (1995) مجموعة قصصية بعنوان " البعد الخامس " (1975). وبخُناثة بنّونة في المغرب الأقصى، وقد أصدرت قبل روايتيها " النار والاختيار " (1968) و" الغد والغضب " (1981)، ثلاث مجموعات

قصصية هي " ليسقط الصمت " (1967) و" الصورة والصوت " (1995)، و"العاصفة " (1979).

4) محمد حمود : حوار مع أحلام مستغانمي ، نشرية أيام الرواية "، الصادرة عن مؤتمر القاهرة للإبداع الروائي ، العدد الثاني ، 23 فبراير 1998 .

5) أحلام مستغانمي : أرض الأحلام والصراع ، صحيفة " أخبار الأدب " المصرية 25 شوال 1418 هـ / 24 فبراير 1998 ، ص 9 .

6) تمثّل هذه النماذج الروائية الأولى للإبداع النسائي المغاربي / نصوص : " الملكة خُناثة " (1945)، لآمنة اللوّة ، و" عندما تتبدل الأرض " (1965)، لفاطمة الراوي ، و" النار والاختيار " (1968)، لخناثة بنّونة في المغرب الأقصى ، و" شيء من الدفء) (1972)، لمرضية النعاس في ليبيا .

7) تتمثّل النصوص الروائية التي صدرت في الثمانينات ، في " آمنة " (1983)، لزكية عبدالقادر ، و"مراتيج (1985)، لعروسية النالوتي في تونس ، و" الغد والغضب " (1981)، لخناثة بنونة ، و" عام الفيل " (1993) لليلى أبو زيد ، و" فلا تنس الله " (1984)، لليلى الحلو ، في المغرب الأقصى ، و" المظروف الأزرق "، (1982) لمرضية النعاس ، و" المرأة التي استنطقت الطبيعة " (1985)، لفوزية الشلابي .

8) تتوزع رواية التسعينات النسائية في المغرب العربي ، كالآتي :

1- تونس : 9 روايات ، هي : " زهرة الصبّار (1995)، لعلياء التابعي ، و" وكان عرس الهزيمة" (1991) لحياة بن الشيخ ، و" الاسم والحضيض " (1993)، لفضيلة الشابي ، و" نخب الحياة " (1949)، لآمال مختار ، و" طريق النسيان "، (1993)، لنتيلة التبيانية ، و" للحرافيش كلمة "، (1994)، لحياة بن الشيخ ، و" تماس "، (1995)، لعروسة النالوتي، و" ليلة الغياب " (1997)، و" طرشقانة " (1998)، لمسعودة أبو بكر .

2- الجزائر : 4 روايات ، هي : " ذاكرة الجسد " (1993)، و" فوضى الحواس " (1996)، لأحلام مستغانمي ، و" لونجا والغول " (1993) لزهور ونيسي ، و" رجل وثلاث نساء " (1997)، لفاطمة العقون .

3- المغرب الأقصى : سيرة ذاتية روائية واحدة ، هي " الرجوع إلى الطفولة " (1997)، لليلى أبو زيد .

4- ليبيا :روايتان : وهما : " أنا أحيا " (1994)، و" البصمات " (1998)، لشريفة القيادي .

9) يتوزع الإنتاج الروائي المغاربي المكتوب بالعربية ، على بلدان المغرب العربي ، كالآتي إلى حدود سنة 1999 :

- تونس : 228 رواية .
- الجزائر : 115 رواية .
- المغرب : 239 رواية .
- ليبيا : 94 رواية .
- موريتانيا : 6 روايات .

10) خالدة سعيد ، المرأة التحرر والإبداع ... ص 87 .

11) خناثة بنونة : نبضات من التجربة الروائية الشخصية، ضمن كتاب " الرواية العربية واقع وآفاق "، دار ابن رشد ، بيروت ، 1981 ، ص 358 .

12) عبدالله مليطان : حوار مع الكاتبة الليبية نادرة العويتي ، صحيفة " أخبار الأدب "، (المصرية)، العدد 150 ، الأحد 8 من محرم 1418 ، الموافق 26 مايو عام 1996 ، ص 9 .

13) عروسية النالوتي : شهادة ، ضمن كتاب ملتقى الروائيين العرب الأوّل ، شهادات وروايات ، مهرجان قابس الدولي ، تونس ، ودار الحوار – اللاذقية ، سورية ، 1993 ، ص 245 .

14) المرجع نفسه ، ص 247 .

15) أحلام مستغانمي : أرض الأحلام والصراع ، صحيفة " أخبار الأدب " (المصرية)، 25 شوال 1418هـ – الموافق 24 فبراير 1998 ، ص 9 .

16) مفيدة الزريبي : مع أحلام مستغانمي : الكتابة حالة عشق ، مجلة " الحياة الثقافية " (التونسية)، السنة 24 ، العدد 89 ، نوفمبر 1997 .

17) فوزية الشلابي : رجل لرواية واحدة . المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلام ، طرابلس ، 1985، ص 52 .

18) علياء التابعي : زهرة ا لصبّار ، دار الجنوب للنشر ، تونس ، 1990 .

19) يمنى العيد : الذات العربية بين سجن السيرة ورحابة الرواية ، صحيفة " أخبار الأدب "، (المصرية)، 16 ذي القعدة 1418هـ / 15 مارس 1998م ، ص 15 .

20) عفيف فرّاج : صورة البطلة في أدب المرأة : جدلية الجسد الطبيعي والعقل الاجتماعي ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، العدد 34 ، ربيع ، 1985 ، ص 147 .

21) يمكن أن نمثل للروايات النسائية المغاربية التي رسمت صورة سلبية للأب ، بنصي " تماس " (1995)، لعروسية النالوتي ، و" ليلة الغياب " (1997) لمسعودة أبو بكر / في تونس .

22) إبراهيم فتحي : الإبداع الروائي للمراة المصرية ، مجلة الهلال ، مارس 1995 ، ص 85 .

23) علياء التابعي : زهرة الصبّار ،... ص 164 – 166 .

24) فوزية الشلابي : رجل لرواية واحدة ،... ص 100 .

25) صبري حافظ : زهرة الصبّار متاهة جيل وتضاريس مدينة، مجلة " الآداب "، العددان الأوّل والثاني، يناير – فبراير، 1994 ، ص 87 .

26) عروسية الناولتي :مراتيج ، دار سراس للنشر ، تونس ن 1985 ، ص 46 – 47 .

27) نتيلة البتاينية: طريق النسيان ، الدار العربية للكتاب، ليبيا – تونس، 1993، ص 101، وص 15.

28) أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، الجزائر ، 1993 ، ص 423 – 424 .

29) حسن بحراوي :هل هناك لغة نسائية في القصة ،... ص 131 .

30) خالدة سعيد : المرأة التحرر والإبداع ،... ص 87 .

31) رمضـــان سليم : زمن الرحلة والاكتشاف ، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ، طرابلس ، 1984 ، ص 229 .

32) محمد نور الدين أفاية : المرأة والكتابة ،... ص 69 .

33) رشيدة بن مسعود : المرأة والكتابة ، ص 6 .

34) حسن بحراوي : هل هناك لغة نسائية في القصة ، ص 131 .

35) زينب المعادي : المرأة بين الثقافي والقدسي ، نشر الفنك ، الدار البيضاء ، ص 45 .

36) نادرة العويتي : المرأة التي استنطقت الطبيعة ،.. ص 42 .

37) المصدر نفسه : ص 105 .

38) مسعودة أبو بكر : ليلة الغياب ، دار سحر للنشر ، تونس 1997 ، ص 28 .

39) نادرة العويتي : المرأة التي استنطقت الطبيعة ،.. ص 105 .

40) مرضـــية النعّاس : المظروف الأزرق ، منشورات الكتاب والتوزيع والإعلان والمطابع ، طرابلس ، 1982 ، ص 42 .

41) المصدر نفسه : ص 139 .

42) المصدر نفسه : ص 139 .

43) رشيدة بنمسعود : المرأة والكتابة ،.. ص 84 .

44) حسن بحراوي : هل هناك لغة نسائية في القصة ص 131 والقولة منسوبة للناقد محمد برادة .

45) يقع التركـــيز في هذه الوظيفـــة اللغوية (Fonction phatique) وهو مصطلح أخـــذه جاكبســـون (Jakobson)، من مالينوفسكي (Holinovski)، على أن القناة وسيلة للتواصل تمكّن من المحافظة عـــلى الـــروابط والعلاقـــات الاجتماعية . وهي تظهر – حسب جاكبسون – عندما تكون الإرسالية اللغوية لها هدف التثمين والتحدّي والمراقبة ، من أجل إبقاء أو توقف التواصل . انظر :

- Roman Jakobson : Essais de linguistique gneale, Ed de Minuit, p 124.

46) أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد ،... ص 302 – 303 .

* * *

قراءة في مشروع الغذامي النقدي

عالي سرحان القرشي

(1)

لقد شُغل الغذامي في كتبه ابتداء من " الخطيئة والتكفير "[1] حتى " المشاكلة والاختلاف "[2] بمسألة " النصوصية "، وما يحقق أدبية الأدب ، وكيفية الكشف عن مكنونات النص واستنطاقه ، فاستحضر لذلك منجزات الثقافة الإنسانية ، وقرنها إلى المنجز الثقافي العربي ، فظفرت أطروحاته بمصطلحات نقدية ، لإجراءات يقوم بها الناقد ، فراح الغذامي يشكل هذه المصطلحات ، ويصف هذه الإجراءات ، ويطبقها ، ويحاورها مع المختلف عنها ، فإذا القارىء يظفر في إنجازاته بعدد غير يسير من المصطلحات ، وبتنمية نظرية نقدية عربية عن تأويل النص ، والبحث عن سمات النص الإبداعي ، فإذا بنا نقف في منجزه على عدد من المصطلحات مثل : النصوصية ، الاختلاف ، النص المفتوح ، المعمى ، الإشارة الحرة ، الأثر ، الدلالة .

وبعض هذه المصطلحات يقابل مصطلحات أخر راح الغذامي يقصي تأثيرها ، ويعري جمودها ، ويبين فقرها مثل : العمودية ، المشاكلة ، النص المغلق ، ويقود الغذامي المصطلحات في رقاب بعض ، ويعقد بينها مناسب صلة ، وشبكة ، فتجدها تتخذ شكل شجرتين متقابلتين ، إحداهما نامية هي شجرة النصوصية وما ينمو فيها من المصطلحات السابقة ، وما يداخلها من فروع أخرى من التخييل ، والنص الأبيّ ، ومعنى المعنى وعمودها الاختلاف .

والثانية شجرة جفت أوراقها ، وبقيت تحفة ، أو مثالاً لها ،

وتوقفت عن أن يمتد نموها ، لكنها بقيت دليلاً على ما حملت من مصطلحات وهي شجرة العمودية ، وما يداخلها من المصطلحات السابقة ، وما يتفرع عنها من مصطلحات : النص الآتي ، النص المعسول ، النص المغلق ، وعمودها المشاكلة .

وسنحاول أن نستجلي مفاهيم هذه المصطلحات تأسيساً لما نحن بصدده من مقاربة لتوصيف إنجازه ، وسنبحث عن ذلك في آخر كتبه في هذه المنظومة ، وهو " المشاكلة والاختلاف " إلا فيما اضطررنا إلى الرجوع إليه في كتاب آخر لزيادة استيضاح أو لمقارنة .

بين العمودية والنصوصية بأساس كل منهما : المشاكلة ، الاختلاف يقول " ولبُّ الخلاف ما بين العمودية بأساسها القائم على المشاكلة ، والنصوصية بأساسها المتمثل بالاختلاف حول تصور كل منهما لدرجات الشبه في التشبيه والاستعارة وكلاهما يتفقان في أن التشابه شرط في قيام هذا التشكل البلاغي ، ولكنهما يختلفان حول معنى تفسير معنى التشابه ، فالعموديون يطلبون درجات من التشابه تكون حقيقية ، أي إنها معروفة ومشهورة وسهلة الكشف . أما الجرجاني " النصوصي " فإنه يرفض هذه الصفات لحالات وجوه الشبه ، ويضع بدلاً من ذلك صوراً للعلاقات ، كصورة ذهنية ، وترتد هذه الصور إلى العقل نتيجة لتفاعله مع سياقات النص ، وتركيباته المبتكرة ، كما يأخذ الجرجاني بما يمكن أن يقوم من علاقات وهمية ليست حقيقية ، وإنما هي تخييلية ، وقد لا تكون صحيحة حسب مقتضيات العقول ، وليس لنا أن نطالب الشاعر بأن يخضع لشروط المعقول والمعروف – كما تريد العمودية حينما تشترط الصحة المطلقة ، وإصابة الوصف ، والأخذ بأشهر صفات المشبه به ، وهذه الأخيرة ليست صفة لأدبية الأدب . فالأدب له أن يطرح دعواه بلا بينة ، ولا حجة عقلية ، ويكفي فيه التخييل القائم على الادعاء "(3).

وقد استنبط الغذامي منظومتيه الاصطلاحيتين هذه ، من تيارين متقابلين في البلاغة والنقد في الثقافة العربية ، هما تيار الآمدي والمرزوقي ، وتيار الجرجاني ، الأول أطلق عليه تيار العمودية ، والثاني تيار النصوصية وقد بثّ الغذامي في عرضه لهذين التصورين والنظامين حيوية ، بذلك الحوار الذي استنطقه ، وبذلك التمرد والخروج للثاني على الأول ، يقول "... وحينما نعارضها (الصياغة النهائية لمفهوم العمودية) بالجرجاني ، فإنا نقيم حواراً بين تيارين نقديين قاما داخل الموروث العربي ، وعاشا فيه ، وهما العمودية متمثلة هنا في مقولات المرزوقي ، والنصوصية التي تنبعث من تصورات الجرجاني المغايرة والمخالفة لما لدى المرزوقي "(4).

وقد استنبت الغذامي مصطلح " الاختلاف " مما كان يلحظه عبدالقاهر في أثر الجمع بين المتباينين ، وإيجاد شدة الائتلاف في شدة اختلاف(5)، وامتد بذلك المصطلح ناظراً إلى أثره في التجديد والإبداع باستحضار المختلف ، ومفارقة المألوف ، ضاماً في باقة الاختلاف نظرات عبدالقاهر إلى المخالفة والتجديد ، ومعانقة الغريب ، وتسميته ما جاء على الصورة المألوفة بالحسناء العقيم ، والشجرة الزائفة لا تمتع بجني كريم(6) ورؤيته لاختلاف دلالة اللفظة باختلاف تركيبها في الجملة ، وما يحدثه تأليفها مع غيرها من تغير في دلالتها ، غير تلك التي كانت في الموروث السالف ... حيث يرى الغذامي أن عبدالقاهر يأخذ بمبدأ الإشارة الحرة ، ويحرر اللفظة من سلطة المعنى(7) ويقف الغذامي على تمييز الجرجاني بين المعنى ومعنى المعنى ، فيجعل ذلك تحولاً إلى أدبية الأدب ، وغوصاً في سياق النص ، يقول الغذامي " وللتمييز ما بين المعنى في اللفظة والدلالة في الأدب يقدم الجرجاني مقولته الخالدة حول المعنى الذي هو المعنى اللغوي ، ومعنى المعنى الذي هو الدلالة

النصوصية ، ويجعل الأول مرتكزاً على المألوف والسائد من دلالات الألفاظ ، أما الثاني فيتكون ويتولد من التركيب ، وسياق النص ، وبلاغيات الإنشاء "[8].

وإذا حاولنا أن نستوحي السبب الذي جعل الغذامي يطلق سمة النصوصية ، على النص القائم على الاختلاف ، وعلى القراءة التي تعتد بذلك الاختلاف ، وجدناه فيما يراه الغذامي في هذا الصنيع من تمثل لمقتضيات النصوصية عند رولان بارت ، حين يدفع بارت المؤلف بقطع الصلة بين النص وصوت بدايته ، ومن ذلك تبدأ الكتابة التي أصبح بارت يسميها بالنصوصية Textuality بناء على أن مبدأ اللغة هي التي تتكلم وليس المؤلف . والمؤلف لم يعد هو الصوت الذي خلف العمل أو المالك للغة أو مصدر الإنتاج ووحدة النص لا تنبع من أصله ، ولكنها تأتي من مصيره ومستقبله[9].

فتكون الجدة ، ومخالفة السائد ، واكتناز النص بقبوله الاحتمالات المتعددة التي تحقق حضور القارىء ، وإعادة إنتاج النص هي الأمور التي جعلت الغذامي يجعل هذا النص المختلف الذي يؤسس وجوده الاختلاف في شجرة النصوصية .

وهنا تكون النصوصية في موازاة أمور هي :

- أخذ قول المؤلف أو الكاتب حجة ودليلاً على نصه .
- قياس حياة المؤلف وظروف عصره على مقولات نصه وتحكيمها فيه.
- وضوح النص بمجرد التلفظ به ، وانتهاء دلالته عند ذلك الحد ، أي إفراغه من أي دلالة يتحملها النص مستقبلاً فيتحدد معناه ، ويتوحد ، ولا يتجدد .

لهذا فإن هذا المصطلح " النصوصية "، ليس دقيقاً في إطلاقه

على شجرة تلك المصطلحات النابعة من مفهوم الاختلاف مقابل المشاكلة. حيث إن العمودية اصطلاح اتخذ من سعي الآمدي والمرزوقي إلى أن يكون النص وفق عمود الشعر الذي حدد مواصفاته وشروطه المرزوقي. ولم يتطرق فيه إلى ما يصاحب النص من أحوال المؤلف ، وتفسيره لنصه . وإنما اتجها إلى " سيادة المألوف ، وأن النص يعيد صياغة الأمور المألوفة في العرف الثقافي السائد "[10].

ثم إن النص في العربية لا يحتمل مفهوم النسيج في الثقافة اللاتينية (الذي تولدت عنه مفاهيم عديدة بالتشبيهات والاستعارات)[11]، وله في الثقافة العربية مفهومات تجنح به نحو العمودية التي جعله الغذامي مقابلها ، فمن مفهوماته : ما لا يحتمل إلا معنى واحداً ، أو " ما لا يحتمل التأويل "، أو ما نص عليه من الكتاب والسنة ، وتأسيساً على ذلك قيل " لا اجتهاد مع النص "[12].

وقد اقترن مفهوم النصوصية بالكتابة[13]، ولكن ذلك لا يلابسه في الثقافة العربية . ومادام أن مصطلح " العمودية " أخذ من مقولات العمودية ، فلماذا لا تؤخذ الصفة الرئيسية للتيار المقابل من مقولاتهم ، كما أخذ عموده الاختلاف ، وفرعياته من مقولاتهم . حيث كان عبدالقاهر يطلق على هذا المختلف صفات مثل : الغريب ، المخترع ، البديع ، العجيب ، النادر ، فلو بحثنا لها عن تسمية تجمعها وأسميناها الإبداعية مثلاً لتقابل ما في العمودية من مشاكلة ، وجمود .

وإذا كان الاختلاف من مصطلحات عبدالقاهر فإن الإبداعية من وحي كلامه ، حين يسم من يقوم بذلك بالمحدث ، والمخترع حين يراه بأنه " الحاذق الصنع ، والملهم المؤيد ، والألمعي المحدث ، الذي سبق إلى اختراع نوع من الصفة حتى يصير إماماً ، ويكون من بعده تبعاً له وعيالاً عليه .."[14].

بـــل إنـــه يقف على تشبيه للخليل يراه من هذا النمط الذي يعده وشـــدة ائتلاف في شدة اختلاف ، فيسميه بديعاً ، وينقل رأي المرزباني بأنـــه مما أبدع فيه الخليل يقول : " فلما حصل الاتفاق كأشد ما يكون في شـــكل اليد مع الاختلاف كأبلغ ما يوجد في المقدار والرتبة من العدد كان تشبيهاً بديعاً . قال المرزباني : وهذا مما أبدع فيه الخليل ..."[15].

وقولـــه : " وما كان بالضد من هذا " أي من التشبيه الذي يرى ويبصـــر أبداً " وفي الغاية القصوى من مخالفته ، فالتشبيه المردود إليه غريب نادر بديع "[16].

وأحيانـــاً يســـم ذلك بالفاتن[17]، ويجعل تشكيل الشعر بدعاً "... كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور ويشكله من البدع ، ويوقعه في الـــنفوس مـــن المعاني التي يتوهم بها الجامد الصامت في صورة الحي الـــناطق والمـــوات الأخـــرس في قضية الفصيح المعـــرب ، والمبين المميز "[18].

وقوله عن بيت الحطيئة :

*قـــوم هم الأنف والأذناب غيرهم		ومـــن يسوي بأنف الناقة الذنبا*

" فـــنفي العـــار ، ووضع الافتخار ، وجعل ما كان نقصاً وشيئاً فضلاً وزينا ، وما كان لقباً ونبزاً يسوء السمع شرفاً وعزاً يرفع الطرف، ومـــا ذاك إلا بحسن الانتزاع ولطف القريحة الصناع ، والذهن الناقد في دقائق الإحسان والإبداع "[19].

ولذلـــك نجـــد أن هـــذه المنظومة (النصوصية)، لو وسمت بـــ (الإبداعيـــة) لكـــانت أمعن دلالة ، على تمثل جريان الإبداع ، وحركته ، وتشـــكله حين سماع المصطلح ، مقابل جمود " العمودية ". في حين أن "النصوصـــية " حيـــن تســـمع تشـــي بثبات المعنى ، والعودة إلى النص

السالف، ولا تدل على ما أريد لها إلا عن طريق معرفة وخبرة بما أراده لهـــا مطلقها ، فهي لا تحمل " نصوصية " الإطلاق – إذا استخدمنا عبارة منشئتها وتأويلاته – أي إنها ترتهن للمؤلف ، ولإرادته ، وتظل في قيده. بيـــنما هـــو يـــريد من " النصوصية "، حرية الدلالة ، والتشكل على يد القـــارئ .

(2)

لقد رأينا الغذامي يوظف المصطلحات النقدية في إجراءات البحث عن كوامن النص ، واستجلاء شاعريته ، ووظيفة اختلافه ... ويستنبت هـــذه المصـــطلحات من تراثنا العربي ، فيما رامه الباحثون العرب، وهم يجهـــدون أنفســـهم فـــي البحث عن أسرار التميز والإبداع ، ومقومات الجمـــال... فأخذ ما هجس به النقد العربي ، وما مارسه من مصطلحات فـــدرس جذورها ، ووظّفها بإمكانات متجددة في فهم النص ، وحاول أن يقيم لنا شجرة هذه المصطلحات . وسنحاول في هذه الوقفة أن نقف عند تطبيقاته لمصطلح الإشارة الحرة ، حيث تتحول الكلمة في الرسالة الأدبية إلى إشـــارة " لا لـــتدل على معنى وإنما لتثير في الذهن إشارات أخرى ، وتجلب إلى داخلها صوراً لا يمكن حصرها "[20].

ولننظر في تطبيقه لذلك على قصيدة غازي القصيبي " أغنية في ليل استوائي ". حيث برهنت قراءة القصيبي نفسه[21]، على فاعلية الأخذ بمبادىء (النصوصية) Textuality التي أشرنا إليها في فقرة (1).

وقـــد جعل الغذامي" القمر " في هذه القصيدة ذا إشارة أحادية ، حيـــث جعلـــه " الرجل "، فوقف بالإشارة الحرة للقمر ، على اقتراحه هو قارئـــاً للـــنص ، حيـــن يقول " والقمر هنا هو الرجل "[22]. ولكي يكون المتلقي معنا سأقدم له جزءاً من المقطع الأول[23].

فقولي إنه القمر

أو البحر الذي ما انفك بالأمواج ...

والرغبات يستعر

أو الرمل الذي تلمع

في حباته الدرر

كان الغذامي يرى أن القمر هو الرجل يتحول إلى " البحر " أو "الرمل "[24]. ولذلك جعل هناك مفارقة بين قمر القصيبي وقمر عمر بن أبي ربيعة " لأن القمر اسم أطلقته المرأة على الرجل في بيت عمر ، ولذلك جاء في بيت واحد مفرد ، وجاء على صورة احتفالية ، تحقق فيها للرجل أغلى غايات نرجسيته حين هتف النسوة :

نعم قد عرفناه وهل يخفى القمر

أما في قصيدة القصيبي فإن " القمر " مطلب شعري تتوقف عليه الدلالة كلها ، مثلما يتوقف عليه النص وجوداً ، ولو قالت المرأة للقصيبي إنه القمر لما حدثت القصيدة "[25]. لكن الذي يجعل القمر يتزحزح عن تقييد إشارته بـ " الرجل " – كما رأى الغذامي ، وتأول – أن وجوده يأتي إلى جانب " الأنا " " الرجل " المقترن بخطاب الـ " أنت " " الأنثى ".

أنا الأشياء تحتضر

وأنت المولد النضر

فقولي إنه القمر

فالقمر إذن شيء ثالث غير " الأنا " وغير " الأنت " فكيف تجعله دالاً على أحد القطبين ، وهو الذي جاء بعد اقتحام الولادة في الأنثى عالم

الاحتضار في الرجل ؟؟ ثم إن التأمل لقوله " فقولي : إنه القمر " والأخذ بمبدأ الإشارة الحرة ، ومتابعة تشكيله في القصيدة ، وتجدد ما يوحي به فـي كل قول ، حيث هو البداية ، ثم إنه نهاية خاتمة كل مقطع ، يعطيك دلالة على أن " القمر " أعمق وأثرى دلالة من أن يكون " الرجل "، إذ هو الـذي يصـبح معادلاً للبحر ، أو الرمل ، أو الشجر ، أو الوتر ... حيث يقول القصيبي بعد الجزء الذي أوردناه أعلاه من المقطع الأول .

فقولي إنه الشجر !

وفي الغابة موسيقى

طبول تنتشي ألماً

وعرس ملؤه الكدر

... فقولي إنه الوتر

فكيـف يؤول الرجل ، وهو وجود سالب متعطش للفعل ، يتطلع إلى الـتوحد مع المعشوقة " اللؤلؤة " إلى أن يكون هذه الأشياء التي هي مقومـات الوجـود ، وتعتـلج بحركة الحياة ، وإليها المقصد والغـاية الشـعرية ؟؟ إنك بعد أن تقرأ آخر المقطع الأول تحس أن " القمر " الذي يطـلب مـن معشوقته أن تصـرح وتصدح به ، هو الغـاية التي يطمح إليهـا رجـل ثائر ضجـر يغالب الموت بالالتحـام مع مقومات الولادة ، مـع معشـوقته ، ثـم إن " القمر " في المقطع الثاني يأتي مقابلاً للزيف والشـهوات ، واسـتعباد البشر ، وفي المقطع الثالث يأتي مقابلاً لرحلة الإنسـان مـع الـتاريخ وتأملـه للحظة بين الماضي والثقيل والمستقبل المـزعج ، فيأتي ذلك القول : " فقولي إنه القمر ". مقابلاً لاستبعاد طب السَمَر ، وصمت الشعر :

ورائي من سنين العمر

ما ناء به القمر

قرون ... كل ثانية

بها التاريخ يحتضر

وقدامي

صحارى الموت تنتظر

فيا لؤلؤتي السمراء كيف يطيب

لي السمر ؟

وكيف أقول أشعاراً

عليها يرقص السحر ؟

قصيدي خيره الصمت

فقولي إنه القمر

وفي المقطع الرابع يأتي مقابلاً لـ " أنا " المبحرة مع الألم والمعاناة ، المقابلة في الوقت ذاته لهذه الأنثى المكتفية بالأنغام والأنسام. وفي المقطع الأخير يأتي مقابلاً لضياعه في الغد ...

ولعلنا نستنتج من ذلك ، ومن تكرار " فقولي إنه القمر " ثم في قرنه مع العنوان " أغنية في ليل استوائي ". وما تتمخض عنه دلالات الإبحار في الزمن وفي المسافة ، وفي الاستئناس بالؤلؤة .

أيا لؤلؤتي السمراء !

يا أجمل ما أفضى له سفر

....

فيا لؤلؤتي السمراء !

ما أعجب ما يأتي به القدر

لعلنا من كل ذلك نزعم أن بإمكان القارىء أن يضع " القمر " عنوان أغنية المأساة التي يتجلى من خلالها التيقظ والاستكشاف ، فالقمر دليل السائرين في البر والبحر ، وضياء الليل ، والراحل على صفحة شاسعة من المكان يناجيها العشاق والمسهدون الحامل لصفحات التاريخ في عين الشاعر حين انتقل إلى لحظة تأمل الماضي والمستقبل ،.. وقد جعله كل ذلك لأن يكون موازياً لكل ما يزخر بالإحتمالات ، كالبحر ، والرمل ، والشجر ، والوتر ... وفاضحاً لكل زيف وخداع ، ومعلناً لحلول الحقيقة ، فتكون دلالة القمر في الامتداد بما تكتنز إشارته الحرة من دلائل ، وليس في إقامته بديلاً عن " الرجل ".

ولعل إحساس غازي القصيبي بتضييق إشارة القمر ، وتحويلها من إيحاء القمر إلى إيحاء الرجل هو الذي جعله يبقى على دلالة القمر في قراءته رهن ما تشير إليه الكلمة ، وذلك قوله " مقصد صاحبنا أن القمر – قمر السماء كما نعرفه جميعاً دون رموز أو أبعاد – هو المسؤول عما أحس به هو ، وأحسست به هي ، القمر وبقية الأشياء التي كونت اللوحة الرومانسية : البحر ، ورمل الشاطىء ، وأشجار جوز الهند، والغابة الاستوائية بموسيقاها وسحره "[(26)].

ولكن القارىء غازي القصيبي ، لم يستطع وهو يقرأ نصه ، أن يخلص هذه الأشياء من إشاراتها الحرة التي يقول إنها لا تتجاوز إليها عما نعرفه – رغم إصراره على ذلك ، وإلحاحه عليه – وإلا كيف يكون القمر مسؤولاً ؟ كما قال في قراءته، لولا أنه تجاوز حد الجرم السماوي إلى ما يتهيأ لحضوره في المشاعر ، وكيف تؤول هذه الأشياء إلى لوحة رومانسية ؟ وكيف يلاطف الشاعر سحرها ؟.

ولــنقرأ أول كتابــته حين رام أن يعيد الشعر نثراً مع شيء من التفصيل – حسب قوله – " قولي لمن يسألك ".

أتسالوني لماذا شعرت بانجذاب إليه ؟ كان القمر هو السبب .

ليس القمر وحده ، ربما . فقد كان هناك أيضاً البحر الذي يحمل الرغبات مع أمواجه . كان هناك الرمل الذي يلمع كاللآلىء ، كانت هناك رائحة جوز الهند النفاذة . كان الشجر مسؤولاً بدوره عما حدث .

كانت هناك الغابة . وأصوات الطبول . والعرس . كانت موسيقى الغابة بدورها جزءاً من السَحَر "[27].

لنراه يجعل القمــر مســؤولاً . وما عساه أن يكون كذلك لولا ما حمّله الشاعر من حمولات أفضت بما دعاه إلى هذه اللحظة .

ويجعــل الــبحر يحمل الرغبات . ولو كان البحر هو ما عرفناه دون محمولات رمزية – كما اقترح الكاتب – لما عرفنا كيفية حمل البحر للرغبات .

وقــل كذلك في الشجر . وقل كذلك في ضم هذه الأشياء وجعلها جزءاً من السحر .

وهــنا نجــد أن تفسير القصيبي لم يوقف دلالات القصيدة ، ولا كذلــك الغذامي على النحو الذي نراه عند نذير العظمة ، حين علق على قراءة الغذامي وقراءة القصيبي فقال : " ... ولو ارتضى القراء ما ذهب إليــه الشــاعر القصــيبي في ذلك لألغيت لا العملية النقدية فحسب ، بل لصــودرت معهــا القصــيدة أيضــاً ، واحتمالات القراءات المطابقة أو المخالفة أو المتقاطعة لنقاد آخرين في أزمة وأمكنة مختلفة .

لا قــراءة القصيبي ولا قراءة الغذامي تعطينا القول الفصل فيما

ترمي إليه القصيدة ، فقراءاتها مفتوحة إلى ما شاء الله ، والوقوف عند القــراءة الواحــدة يخرجــنا مــن الشعر الذي يقرن الاختيار والاحتمال بضوابط الفن الشديدة الأسر "[28].

لقــد نجحــت حــركة الغذامــي في أن نرى حركة الدلالات غير مرتهــنة ، وأن الشــاعر قــد تجــرد لدى القراء من الحكم على نصــه وتأويلــه ، إذ إن قــراءته أصبحت مجردة من السلطة التي أصبحت في احتمالات الإشارة ، وتلقي القراء .

ولعــل الغذامي بهذا الصنيع قد أراد أن يوقفنا على مفارقة حكم الشــاعر عــلى نصه ، وينتقل بنا إلى ذلك الانتزاع والتمرد على سلطة الشــاعر عمــلياً . وهو الأمر الذي راح يؤسس له ، وينتزعه من نسق الــثقافة ، حين راح يبحث عن القارىء المختلف ، وهو ما سنلامسه في آخر مطافنا في الفقرة التالية .

(3)

إن كان الغواص القديم قد أصاب مُنيتَه وعثر على الجمانة ، فإن الغــواص العــربي الحديــث قد فقد لؤلؤته ، وكسر الجرة وصاح بأعلى صوته معلناً انفلات اللؤلؤة من يديه "[29].

هذا ما يقوله الغذامي ، وهذا ما يجعله من قيمة للفقد ، وللبحث عن المفقود ، وهذا قوله عن لؤلؤة المبدعين ، فأين هي لؤلؤته ؟ وكيف غيَّبها ؟ ولماذا ؟

لكــي نجيــب عــن هذا التساؤل الذي يبدو لي أنه جوهري في مشــروع الغذامي ، سنعود إلى ما تفرّع عن المصطلحات التي سبق أن أشرنا إلى أسسها فيما مضى ، وتفرعها عن " النصوصية " و"العمودية"،

و" الاخـــتلاف "، و" المشــاكلة "، حيــث نجد أن كل مصطلح يحمل دلالة الغيــاب والفقــد والبحث عن اللؤلؤة هوالنص الثري المتجدد مقابل كل مصــطلح يحمــل الانغلاق والانتهاء والاكتمال . فلو تأملنا هذه المقارنة التي يعقدها بين مصطلح المعنى ، ومصطلح الدلالة ، حين يبين أن :

المعنى	الدلالة
القديم محدداً ومعجمياً	مطلقة
خاضع لنية المؤلف	ما يفهم القارىء من النص
يورث تاريخياً	إفراز متجدد
جاهز	استنباط من القارىء
سابق	لاحقة
خاضع لمعيار الصحة والخطأ	لا وجود لسلطة خارجة عنها لأن قيمتها في ذاتها(30)

لوجدنـــا أنـــه يضع القيمة للبحث عن الغائب ، مقابل الخضوع لسيطرة الجاهز وإذا مددنا ذلك إلى ما يطلقه من صفات أخر على النص الذي يبحث عنه ، وعلى النص الذي انتهى النظر فيه ، لوجدنا ذلك يمتد فــي تــلك الصفات التي ترنو إلى النص حين " يكون مادة حية وحيوية تسمح لنفسها بالانفتاح على ما سواها من نصوص مثلما ينفتح القارىء المطــلق الــذي لا يخضــع لشــروط الظرفية " ويجعل ذلك " هو النص المفتوح الذي يقابل النص المغلق الذي يعجز عن بلوغ ذلك المستوى من النصوصــية ومــن المقــروئية "(31) ويجعل فعله والفعل القرائي غوصاً للوعي بالنص وبأنفسنا فيه ، ويجعــل وسيلة الغــوص للوصــول لفتح حلقات الدائرة والنفاذ من خلالها – وإن شئنا قلنا اللؤلؤة مكان الدائرة – محــاورة تقــوم عــلى المعارضــة والمناقضة ، وتتهيأ بالحل والنقض

والتشريح[32]. ولبيان قيمة المضمر ، وفاعلية البحث ، وحركية المتجدد، يضـــع إحـــدى التجربـــتين مقـــابل الأخرى ، التجربة التي أنهت البحث فأغلقـــته، والتجربة المقابلة لنلاحظ – كما يقول – " المختلف في مقابل المشـــاكل ، والمضاد في مقابل الجاهز ، والناقص في مقابل الكامل "[33] ثم يقول " ولسوف نرى الاختلاف والتضاد بين التجربتين وبين نموذجين أحدهما كامل ومغلق والآخر ناقص ومفتوح ".

ويجعل الغياب سبباً في نقل القصيدة من أن تكون نظاماً تاماً إلى كونها نظاماً ناقصا ، ولعلها خرجت خروجاً نوعياً من القصيدة النظام إلى القصـــيدة الوحـــدة[34]. وتـــبعاً لمسألة غياب اللؤلؤة والبحث عنها راح الغذامـــي يقـــرر فاعلية التجريب حيث يذكر أن سعد الحميدين مثله مثل العواد قد جعل القصيدة تتجه في هذا المسار الباحث بحيث تكون " الكتابة الشعرية نوعاً من الفتوحات المتواصلة داخل اللغة بإيقاعاتها وسياقاتها ليـــس طلباً للنص الكامل وإنما هو طلب لفتح لغوي نصوصي ربما يكون ناقصاً .."[35].

ولم يرد الغذامي الذي ينظر لهذا ، ويقدره أن يكون ذلك الصنيع منفصلاً عنه ، فهو يريد أن يكون نصه النقدي مفتوحاً باحثاً عن اللؤلؤة، ولما رأى أن المسألة قاربت الاكتمال والانغلاق بالبحث عن المصطلحات والإجـــراءات وتطبيقاتها ، ولم يعد هناك إلا التكرار ، وتطبيق النموذج ، خشـــي عـــلى لؤلؤتـــه من الامتلاك والإنفلات من بين يديه ، فانتقل من الـــنص إلى اللغة ليشطرها بين التذكير والتأنيث ، ليجعل الحاضر إشارة ودلالـــة على الغائب ، ويجعل همه البحث عن ذلك الغائب ، ليكسب فعله الحيويـــة والتجدد ، وجعل غائبه مشوقاً هو لغة الأنثى ، ونص الأنثى ، وفاعـــلية ذلـــك الـــنص ، لكـــي يسير في طريق البحث عن " اللاشيء الجوهري " الذي منه تتكشف الأشياء ، وتتولد من خلال اللغة "[36].

استجمع الغذامي عزيمته ، وأجمع أمره ، فجاء يشطر اللغة ، لكي يوجد احتمال وجود اللؤلؤة ، ويجد البحر الذي يبحث فيه عن اللؤلؤة ، لكي يوجد الميدان الذي يبحر فيه ويغوص ، حيث جاء لمقولة عن الحميد الكاتب " خير الكلام ما كان لفظه فحلاً ، ومعناه بكراً "[37].

وأولها بذلك الانشطار حيث يقول " وكأنه بهذا يعلن عن قسمة ثقافية يأخذ فيها الرجل أخطر ما في اللغة وهو " اللفظ " بما أنه التجسد العملي للغة والأساس الذي ينبني عليه الوجود الكتابي والخطابي لها .

فاللفظ فحل (ذكر) وللمرأة المعنى ، لاسيما وأن المعنى خاضع وموجه بواسطة اللفظ وليس للمعنى من وجود أو قيمة إلا تحت مظلة اللفظ "[38].

وهذه العبارة لا نراها تحمل للغة ذلك الانشطار بين الذكر والأنثى ، فالمعنى الجديد ، المتجدد الذي تشير إليه لفظة " بكراً " هو محمول اللفظ ، هو قطب حركة اللفظ ، هو انفجاره عن إمكاناته وطاقاته، ليس قسيماً للفظ بل هو معنى اللفظ ، ومعنى الكلام ، ذلك أن الكلام المستعمل لا يتجرد عن المعنى ، فالمعنى حاضر فيه لا يغيب ، ولكنه قد يكون مطلق الدلالة وجديداً ، وقد يكون محدود الدلالة ومكروراً .. لذلك نجد الانتقال بعيداً من هذه العبارة إلى قول الغذامي " وبما أن المرأة معنى والرجل لفظ فهذا يقتضي أن تكون اللغة للرجل وليست للمرأة "[39]. ذلك أننا لو قلبنا هذه العبارة على احتمالات عدة فلو قلنا مثلاً " خير الكلام ما كان لفظه بكراً ومعناه قديماً " وماذا لو قلبنا أيضاً عبارة عن الحميد حسب ما يريد الغذامي من مكان للمرأة ، وحسب ما اقترح السمطي[40] وقلنا : " خير الكلام ما كان لفظه بكراً ومعناه فحلاً ".

فهل ستتحقق حينئذ في اللغة القسمة العادلة بين الذكر والأنثى .

هـــل سيتحقق للأنثى اللفظ الفاعل المؤثر الذي به يتأسس المعنى ويكون المعنى حينئذ للرجل .

إنـــنا حينـــئذ ســـنجد من يقول إن الأنثى حالت حينئذ إلى مجرد مخرج للمعنى الذي هو للفحل الرجل ، وأن الألفاظ خدم للمعاني حسب ما هو في ذلك النسق الفحولي الذي يسميه الغذامي بـــ " العمودية ". ويجعل الـــتقديم فيـــه للمعنى ، وهي المسألة التي رأى الغذامي أن عبدالقاهر لم يهمشها في " العمودية "(41).

ولو استحضرنا المقلوب الغائب في العبارة ، وقلنا : " شر الكلام مـــا كان لفظه بكراً ، ومعناه فحلاً ". لكان لدينا تصور إمكانية وجود ذلك فـــي الثقافة العربية ، وفي اللغة ... وأن العبارة الأصلية جاءت لتقودنا إلى الخيـــرية والأفضلية ، وتنأى بنا عن طريق الشر والمسلك الوعر . أي لـــو جاريـــنا الغذامـــي في طريق الاستدلال ، وجعلنا ذلك دليلاً على حضـــور الأنثى ولغتها لكان المتصور حينئذ وجود هذه اللغة ووجود هذا الفعـــل ... ولكـــن الكـــاتب يوجهنا نحو الأفضل والأعلى – ولم يكن في المسألة حينئذ إلغاء ، أي إن ذلك التصور يبطل النتيجة التي انتهى إليها الغذامـــي الـــذي " كـــثيراً ما يؤول الألفـــاظ ويحول مجازاتها إلى حقيقة واقعة "(42).

فالعبارة إذن تجري في سياق البحث عن اللفظ الجزل ، والمعنى الجديـــد ، وهـــو الشأن الذي هيمنت عليه نظرة الأصالة ، والعودة إلى الـــنموذج ، وعصـــر الاحـــتجاج باللغة في حماية اللغة من الدخيل ومن الهجنة ، ومن تكسر الكلام ... والحاجة إلى الابتكار والإبداع تحت جنح تزايد المعاني وتناهي الألفاظ .

وإذا مضـــينا مع الغذامي ، وحاولنا استيضاح معالم تلك اللؤلؤة الغائبة التي يبحث عنها (تأنيث اللغة). فما ملامحه .

لــو قــرأنا هذا النص للغذامي تعليقاً على نص لمنيرة الغدير ، لوجدنــا فيه تحديداً لملامح هذا الفعل الذي غيبه ثم بحث عنه ، ووجده يتشكل " تغامر المرأة فتفتح الأسوار الشائكة وسط ثنائية اللفظ والمعنى ، لكــي تضــع نفسها بين لغتين ، وتقلب أحجار الشطرنج . كل ذلك لكي تكســر وحدانية اللغة ... ولتتمكن من أن تكتب نصاً مختلفاً يختلف عن نصوص الرجل ، وإن استخدم الألفاظ نفسها .

ومنذ أن استحال استنبات لغة أخرى غير لغة الرجال ، فإن الحل هــو إعادة ترتيب أوراق اللغة ذاتها وكسر ثنائية اللفظ والمعنى من أجل إعطــاء حقــه فــي تقرير مصيره من دون وصاية للفظ عليه وإذا كان المعــنى لا يمــلك وســائل الحياة والإفصاح من دون اللفظ فإنه لن يعدم الوسيلة التي تسمح له بأن يناور الألفاظ ليختار منها ما يناسبه بدلاً من أن تختاره الألفاظ وتعرض نفسها عليه "[43].

إن هذا الكلام الوارد قبل نهاية الكتاب باثنتين وعشرين صفحة ، بعــد ذلــك الجهد من توصيف اللؤلؤة المفقودة ، والبحث عنها ، ليسلم باستحالة استنبات لغة أخرى ، وإن قال عنها غير لغة الرجال ، فهي لغة الرجال والإناث ، ويجعل الحل في إعادة ترتيب أوراق اللغة .. وكأننا من جديــد أمام ذلك النص الذي يبحث عنه الغذامي : النص المختلف ، الذي يعتمد على الإشارة الحرة ، النص المفتوح ، النص القرائي .

وإذا جئــنا إلى مــا وســمه بالتأنيث للقصيدة الجديدة ، حينما أبدعــتها نازك الملائكة ، وسمتها ، ونظّرت لها . وجدنا أن هذا الحادث المتكون يحمل طموحات الغذامي في النص الذي كان يبحث عنه ، يقول : ".. ولكــن نازك أشارت في أحد المواقع إلى صفة تنم عن التأنيث حينما وصــفت القصــيدة الجديــدة بأنها شعر الشطر الواحد، وكأنها تقول إنه النصــف ، وشــعر البعض ، وهو النصف والبعض المهمش في الثقافة

العمودية ذات النسق الجسدي المتكامل عضلياً وشكلياً ، بواسطة اعتمادها على شطرين صادرين في تكوينهما الثابت والذي لا يقبل الزيادة أو التقليص على عكس شعر الشطر الواحد ذي الصفة المؤنثة في قابليته للزيادة والتقلص "[44].

إننا هنا لمرة أخرى ولا أقول الأخيرة أمام ذلك النص المفتوح ، المتناسل ، الناقص ، المختلف ...

وهذا الإنجاز الذي تحقق على يد نازك هو الذي رآه كاسراً لسلطة المستبد ، ولنسق العمودية ، هو الإنجاز الذي قال عنه .. ومن الراجح أن القصيدة العمودية كانت في طريقها إلى باب مسدود مهددة بالوقوع في دائرة مغلقة ، ولم ينقذ الشعر العربي من هذا المصير إلا القصيدة الحديثة وما اقترفه من تحد للنموذج وكسر للنظام ، وتحييد لسلطة الشاعر المطلق المستبد والقصيدة الكاملة[45].

ليصور المسألة بعد ذلك في نسق يحاور نسقاً آخر ، ويقاومه ، يقول : "وهذه الأحكام هي تصورات نظرية عن نظامين ونموذجين ثقافيين ، أحدهما سلطوي فردي كامل في مبناه ومعناه . والثاني متعدد مفتوح ناقص ، وهو جزء من نظام وليس نظاماً مستقلاً بذاته .

تلك نقلة نوعية لم تلغ الأولى – وإن شاغبتها وتحدتها – ولكنها وقفت بإزائها وطرحت نفسها كتعبير ممكن ومأمول "[46].

إذن الغذامي حين يبحث عن النص الناقص ، وعن التعدد ، وعن النص المفتوح ، ويَسِمُ ذلك بالنظام ويصفه بطبقات النص ، ويجعله جزءاً من نظام ، وحركة فيه ويفتحه لتعدد الأصوات داخله ، ولتعدد فاعلية الإنتاج فيه وله ، ولجعله قراءة حرة مفتوحة .. فإنه حينئذ يبحث عن حرية الإبداع مقابل الاستبداد ، وعن سماع الصوت المهمش والمقموع مكان صوت النجم والمتقدم ، ونقل السلطة من مؤلف النص

وبطلـــه إلى المتفاعل معه والداخل في منظومته .. ولذلك من الحيف أن يكـــون صنيعه وهو يبحث عن اللغة المؤنثة منحصراً في ذلك إذ إن جزء مـــن ملامح لؤلؤته التي ظل يبحث عنها قبل أن يشطر اللغة ويبحث عن الشـــطر الآخر .. وهو الأمر الذي أدركه حين قطع شوطاً في ذلك البحث فـــنجده يتخـــلى عـــن تأنيث اللغة ، كما مر معنا ، وبالتالي عن تجنيس الإبداع ليعطينا معنى جديداً للؤلؤته المفقودة ، ملامحه الحرية ، والتعدد، والتجدد على النحو الذي سنوضحه .

فهـــو أولاً يجعل التأنيث للشعر نسقاً يقابل النسق الفحولي الذي هو العمودي ، يقول " حينما نتحدث عن (الشعر والتأنيث) يجب أن نتنبه إلى مســـألة مهمـــة وهـــي أن التأنيث ليس فعلاً محصوراً ومحدداً على المـــرأة، والشـــعر والتأنيث لا يعني ولا يرادف عبارة " الشعر والمرأة " فالتأنيث لا ينحصر فحسب – فيما تفعله المرأة أو يصدر عنها هي تحديداً بما أنها أنثى .

إن الـــتأنيث مرتبطاً بالخطاب اللغوي لهو نسق ثقافي يصدر عن الـــرجال كمـــا أن التذكير نسق ثقافي يصدر عن النساء مثلما يصدر عن الرجال "[47].

ونجـــد أنـــنا أمام نسق وسمه الغذامي بنسق التأنيث ، فلماذا لا يكون هذا النسق هو نسق حرية الإبداع ؟ هو نسق النص المفتوح ، هو نســـق الـــنص المـــتعدد التشـــكيل ، هو النسق الذي يستوعب المقموع والمهمـــش ، فيكـــون أشمل حينئذ ، ويكون أدل على أن أزمة القصيدة العربية كما مر سابقاً لم تكن أزمتها أزمة المرأة ، وإنما الإنغلاق .

وإذا جئنا إلى عبارته التي يقول فيها " والشعر إذا لم يكن خطاباً أنـــثوياً فهـــو نـــاقص في نسقه الإنســـاني ، وسيكون انحيازياً ومقالياً وأنانيـــاً"[48] ولو بدلنا العبارة بـــ " والشـــعر إذا لم يكن خطاباً حراً .....

إلخ " فإن كلمة حراً ، حينئذ تستوعب شمولية النسق الإنسانية ، وتنفي الإنحيــاز به والتعالي والأنانية التي قد تظهر مجدداً حين يحتكر القصيدة خطاب التأنيث من جديد .

ثم إن هذا النسق الفحولي هو من تلك العمودية التي قام تنظيره عــلى كسرها بخطاب إبداعي تمثل الاختلاف ، ولم يميز فيه بين ذكورة وأنوثــة ، ولــم يســم ذلك الكسر بخطاب التأنيث ، أو تأنيث النص(49) وتتسرب فكرة الشمول في الحرية ، واستيعاب التأنيث إلى السمات التي يجدها في هذا النسق الجديد في مثل قوله حين يعلق على قول السياب :

هي حشرجات الروح أكتبها قصائد لا أفيد

منها سوى الهزء المرير على ملامح قارئيها

فيقــول "وهذا وعي بالذات وبحقيقتها الإنسانية لا يمكن حدوثه فــي النسق الفحولي ، ولكنه يحدث في النسق الحر ، وهو نسق يسمح للتعــبير عــن الــذات وانكساراتها ، كما أنه يتيح للدجاجة أن تصيح لا كصــياح الديــك ، ولكــنها تصيح صياحها وبصوتها وكلماتها التي هي قصائد مؤنثة وصياح مؤنث "(50). فنحن هنا أمام التأنيث وقد ظهر صوته وهــو فــي نســق حــر يســتوعب إلى جانب الأنوثة التعبير عن الذات وانكساراتها " ويكشف عن الشكوى والمرارة ويشير إلى مأساة الإنسان حينما ينكسر صوته وتتكسر صورته "(51).

ذلــك أن العموديــة الــتي جــاء لتكسير جمودها ، وانغلاقها ، وإحــداث نسق آخر الاختلاف الذي تحمله القصيدة الجديدة ، وما أنجزه الشعر (الاختلافي) قبلها ليست عيوبها التذكير أو الفحولة ، وإنما عيوبها في الاستبداد ، والإنغلاق ، والمشاكلة ، بدليل أنها لو شاركت فيها الأنثى دون أن تحقــق لخطابهــا فاعــلية الإبداعية (النصوصية)، لكانت خطاباً مغلقاً . أو خطاباً ذكورياً كما يقول الغذامي(52).

وإذا تابعنا هذا الهاجس الذي قاد الغذامي إلى مفصل عيوب العمودية ، وهو في قمة حماسه للتأنيف عند حديثه عن تأنيث القصيدة ، فيجعل الحر مقابل الفحولي ... فإنا نجد مسألة التأنيث تغيب لفظياً ، وتبقى الحرية دليلاً متضمناً لها ضمن محمولاته ، دون أن نكون بحاجة إلى شطر الإبداع بين تأنيث وتذكير حين يقول " لم يعد الشاعر ذاتاً طاغية ، ولقد تحول الإمبراطور الأوحد إلى فرد من الشعب ، وصار صوتاً في أصوات ، وصار رقماً في كشوف تاريخية لا رقماً نهائياً ، وبقي الصمت والسخرية والانتهاك "[53].

وحتى تأويلات الغذامي للأخبار والمرويات تختلف باختلاف توسيع الرؤية في التأويل أو شغلها بمسألة التأنيث ، ففي حكاية الفرزدق حين قال " وإن الشعر كان جملاً بازلاً عظيماً فنحر فجاء امرؤ القيس فأخذ رأسه ، وعمرو بن كلثوم سنامه ، وزهير كاهله ، والأعشى والنابغة فخذيه ، وطرفة ولبيد كركرته ، ولم يبق إلا الذراع والبطن فتوزعناها بيننا "... نجد الغذامي حين أوردها في الجزء الثاني من كتاب المرأة واللغة (ثقافة الوهم). وهو مشغول بمسألة ذكورية الإبداع ، وسياج الذكورة ضد الأنوثة ، نجده يستحضر في هذا التأويل الأنوثة فهو يقول : " وحكاية الفرزدق تنطوي على مقولة فحولية ، تفترض طبقية الثقافة (طبقات فحول الشعراء) مثلما تفترض أن الثقافة كائن مذكر . وبما أن الشعر جمل وليس ناقة فالشعر رجل هو من نصيب طبقة الفحول، وهؤلاء الفحول جماعة من الأوائل ، وليس للنساء أو للمتأخرين نصيب في جمل بازل منحور قتل[54].

ويضيف : " لماذا جاء الشعر هنا ذكراً " جملاً بازلاً " ولم يأت أنثى (ناقة ولوداً)..؟.

في الأصل كانت القصيدة ، والقصيدة أنثى في شكلها اللفظي

والكــتابي ، وفــي مضمونها ، وهي ولود معطاء مثلما أنها رحم حامل بالدلالات .

ولكــن كــل قصيدة تنتهي إلى (شعر) والشعر فحل مذكر ، ولذا صار الشعر هنا جملاً وليس ناقة ".

وتمتــلىء هــذه الأجــزاء التي اقتطعناها من تأويله ، وتلتبس بمسألة التأنيث ضد الفحولة، ونسقها ، فهي مسار جميع التأويل ومداره.

ويأتي إلى هذه الحكاية ويؤولها مرة أخرى[55]، في سياق يجعل الــتأويل فيه مشغولاً بمسألة السبق للأول، وتعالي الكبير على الصغير ، والشــاعر على الشاعر ، ويجعل الضمير (نا) لا يخص الفرزدق وحيله ، ولكنه ضمير مفتوح لنا ، ليشمل أيضاً رعايا الكلام والقراء .

وكاد أن ينهي هذا التأويل دون أن يعرج على مسألة التأنيث إلا فــي إطــار الإنتاج مقابل الاكتمال ، والتمام ثم الإغلاق ، والإنتهاء ، في الجمــل الــبازل ، ممــا يعود بنا إلى النظر إلى المسألة في أفق النسق المفتوح الذي يستوعب الذكر والأنثى ، ولن يكون همه التأنيث أو تأنيث القصيدة على يد نازك الملائكة بل همه النص (الاختلافي) الذي يستحضر مشــكلة هــذا " النســق المفتوح " حين يظل " محاصراً ومحاطاً بحدود تضــربها الــثقافة السائدة من حوله . ومنه جاءت الحرب ضد أبي تمام وضد إبداعه المتمرد على " الجمل البازل " إذن نحن أمام نسق يرى فيه الغذامــي الانفــتاح والتجدد ، والحرية مقابل نسق الإنغلاق ، والجمود ، والاســتبداد ، فيمــتد فيــه الأمر إلى أن يرى شمول ذلك الإنغلاق اللغة "وصــار بــاب الاحــتجاج اللغوي مغلقاً ومحتكراً على طبقة محدودة من الأوائــل .." وأن هــذا النسق ممتد فيمن يقول " قل ولا تقل "[57] ويقود الغذامي المسألة نحو نسقية التسلط ، ونسقية الانفتاح والتعدد والحرية . يقــول " وهذا المتنبي صاحب الصوت الأوحد – حسب مواصفات النسق

المتسلط – يقف بحياء نادر أمام ابن جني بوصف ابن جني قارئاً حراً لم يذق لحم البازل ولم يطعمه قط "[58].

إذن نحن أمام الحرية مقابل التسلط . وهذه الحرية هي المسألة الـتي تتجه إليها أبحاث الغذامـي منـذ الخطيئة والتكفـير .. فقد رأينا إجراءاته النقدية وهي تبحث عن حرية الدلالة ، وانفتاح التأويل ، وعدم اسـتعباد دلالـة النص في معنى مفروض ، حين شاغلته هذه المسألة ، وراح يبحث عن أسسها وينقر عن تكون أنساقها ، فشغل حيناً بالعمودية والنصوصـية (الإبداعيـة). وحيـناً آخر بالجوهري والمهمش ، وآخراً بالقارىء الذي يواجه تسلط الشاعر ، والكاتب ومن هم في بطانتهما .

ولذلك شهدنا في تأويلات الغذامي الاحتفال الساخر ، والمقصي ، وأحيانـاً اللا نص المنقطع من نصه ، والسائر على الأفواه بشكل يفتت الأصل ... وشهدناه يحتفي بالنص الذي يظهر فاعلية المقصي .. ويتابع مـا يكون أنموذجاً من نظرة التسلط والاحتقار ، فمثلاً تجده يبرز الوهم الـثقافي فـي النظر إلى المرأة بوصفها جسداً ، ومتعة للرجل[59] فطرح الغذامـي إذا معانقـة للحرية ، وغـوص في طريقها وكشف لسدودها ، وحواجز حيويتها .

الـهوامش

1) صدرت طبعته الأولى عن النادي الأدبي الثقافي بجدة سنة 1405هـ/1985م .

2) صدرت طبعته الأولى عن المركز الثقافي العربي سنة 1994م .

3) عبدالله الغذامي : المشاكلة والاختلاف : 97 (هامش 2) .

4) السابق : 55 .

5) السابق : 15 .

6) السابق : 56 .

7) السابق : 70-71 .

8) السابق : 74 .

9) عبدالله الغذامي : الخطيئة والتكفير : 71 (هامش).

10) عبدالله الغذامي : المشاكلة والاختلاف : 63 .

11) محمد مفتاح : المفاهيم معالم : 19 ، المركز الثقافي العربي ، الطبعة الأولى ، 1999م .

12) السابق : 18 .

13) ميجـان الرويـلي ، سعد البازعي : دليل الناقد الأدبي : 126-127 ، الطبعة الأولى ، 1415هـ/ 1995م .

14) عـبدالقاهر الجرجاني : أسرار البلاغة : 277/1 ، شرح وتعليق محمد عبدالمنعم خفاجي ، الطبعة الثانية 1396هـ - 1976م ، مكتبة القاهرة .

15) السابق : 281/1 .

16) السابق : 14/2 .

17) السابق : 63/2 .

18) السابق : 204/2 .

19) السابق : 206/2 .

20) عبدالله الغذامي : الخطيئة والتكفير : 25 .

21) عبدالله الغذامي : الكتابة ضد الكتابة: 83-100، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى ، 1991م .

22) السابق : 46 .

23) انظر النص كاملاً في : السابق : 143-146 .

24) السابق : 47 .

25) السابق : 46 .

26) السابق : 88 .

27) السابق : 89 .

28) السابق : 132 .

29) عبدالله الغذامي : القصيدة والنص المضاد : 100 ، الطبعة الأولى ، 1994 ، المركز الثقافي العربي

30) عبدالله الغذامي : المشاكلة والاختلاف : 43 .

31) السابق : 78 .

32) عبدالله الغذامي : القصيدة والنص المضاد 81 .

33) السابق : 81 .

34) السابق : 98-99 .

35) السابق : 166 .

36) عبدالله الغذامي : المشاكلة والاختلاف : 43 .

37) عبدالله الغذامي : المرأة والمتعة : 7، الطبعة الأولى ، 1996م ، المركز الثقافي العربي .

38) السابق : 7 .

39) السابق : 8 .

40) عبدالله السمطي : تجليات المشروع المعرفي عند د. عبدالله الغذامي :مجلة النص الجديد : 427 عدد 6، 7 ، أبريل 1997م .

41) عبدالله الغذامي : المشاكلة والاختلاف : 21 – 213 .

42) عبدالله السمطي : السابق : 430 .

43) عبدالله الغذامي : المرأة واللغة : 213 .

44) عبدالله الغذامي : تأنيث القصيدة ، والقارىء المختلف : 19 الطبعة الأولى 1999م ، المركز الثقافي العربي .

45) عبدالله الغذامي : القصيدة والنص المضاد : 99 .

46) السابق : 99-100 .

47) عبدالله الغذامي : تأنيث القصيدة : 71 .

48) السابق : 88 .

49) لزيادة الاستيضاح يراجع الفصلان الثاني والثالث من كتاب : المشاكلة والاختلاف .

50) عبدالله الغذامي : تأنيث القصيدة : 65 .

51) السابق : 65 .

52) السابق : 72 .

53) السابق : 124 .

54) عبدالله الغذامي : ثقافة الوهم : 154 ، 155 ، الطبعة الأولى 1998م ، المركز الثقافي العربي .

55) عبدالله الغذامي : تأنيث القصيدة : 127 – 130 .

56) السابق : 130 .

57) عبدالله الغذامي : ثقافة الوهم : 156-157 .

58) عبدالله الغذامي : تأنيث القصيدة : 131 .

59) جاء ذلك في مواضع متفرقة من : ثقافة الوهم .

*   *   *

قراءة النص التراثي في كتاب الخطيئة والتكفير

محمد صالح الشنطي

مدخل

النص التراثي ذو أهمية بالغة في الحركة النقدية الحديثة ، بل في الحركة الفكرية العربية المعاصرة بعامة ، وقد اختلفت مناهج قراءته باختلاف المواقع الفلسفية والإيديولوجية للكُتّاب[1]، وقد عرف الدكتور الغذامي باهتمامه المتميّز بالنص التراثي في محاولاته التأصيلية المستمرّة للمناهج النقدية الحديثة، وكان كتابه " الخطيئة والتكفير – من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر "[2] كواحد من أهم الكتب التي أسست للحركة النقدية الحديثة في المملكة العربية السعودية ، فكان صدوره عام (1405هـ – 1985م) مثار جدل بين النقاد والمفكرين ولفترة ليست بالقصيرة ، تباينت خلالها المواقف ، وعلى الرغم من أن الناقد كان يسعى باستمرار لتأصيل المناهج النقدية الجديدة التي اصطنعها في دراساته وأبحاثه في تراثنا القديم فإن ذلك لم يشفع له ، وقد صدر العديد من الكتب بعده للمؤلف فكان يحيل إليه باستمرار ، إذ اعتبره قاعدة مرجعية ، من هنا كان سعيي لاستقراء منهجه في قراءة النص التراثي الذي اتكأ عليه ، لذا سعيت إلى إحصاء المواقع التي ورد فيها النص وتصنيفها موضوعياً وزمنياً خصوصاً فيما يختص بالنص الشعري الذي استدعاه ، وكذلك تصنيف القضايا التي استنطقه حولها ، ومنهجه في قراءتها ، وذلك من أجل إعادة تأمل رؤيته لهذا النص ، ولم أشأ أن أتتبع النصوص التراثية في مجمل إنتاجه ، وذلك لضخامة هذا الإنتاج ، وتعدد المواقع التي استدعى فيها هذه النصوص ، وصعوبة التتبع الدقيق لها في الفترة الزمنية المحدودة التي

شُرع فيها بإعداد هذا البحث ، ولأن قراءة الناقد للتراث في كتابه هذا إنما تؤسس لمناهجه في التعامل مع التراث بعامة ، لاسيما وأن الكاتب تراثي الثقافي بالإضافة إلى ثقافته الغربية الواسعة ، وقراءتي لقراءته تسلك منهجاً محايداً يقوم على الاستقراء والاستكشاف والحوار مع الكاتب ونصوصه ، وقد حرصت على أن أبقى معه داخل النص مادام ذلك ممكناً ومشروعاً ، وهي ليست قراءة نقضية منحازة ، ولا متحيّزة ، بل تسعى إلى استجلاء الحقيقة واستكشافها .

وبداية لابد أن أشير إلى أن أي دراسة علمية لابد أن تتكىء على توضيح المفاهيم الواردة في العنوان منعاً للبس وضبطاً للمفاهيم : فالقراءة تعني - ببساطة - التوفر على النص بوصفه حقلاً مفتوحاً للممارسة النقدية ، من هنا يحمل هذا المفهوم معنى التعددية في المنظومة والواحدية في موضوع القراءة وهو النص الأدبي ، وإذا كانت قراءة الإبداع فسيحة الأفق تتعامل مع منطق الإشارة الحرّة للدال فإن قراءة النقد أكثر تحديداً ، لأنها تتعامل مع النص الذي عيّن زاوية منهجية بعينها للقراءة ، ولأن المبدع في خطابه منفتح على عوالم منفسحة وغير محدودة أيضاً ، أما خطاب ناقد النقد فهو منغلق على العوالم الكامنة المحدودة في النص النقدي ، من هنا كان الخطاب الإبداعي منفتحاً ، وفضاء النقد الذي يتعامل معه كذلك ، أما ناقد النقد فهو أضيق نسبياً في مساحته القرائية .

وإذا كان ثمة مناهج عديدة لقراءة النص الإبداعي فإن قراءة النقد تختلف باختلاف الخلفية النقدية التي ينطلق منها قارىء النص ، فقد تكون الفلسفة النقدية ثابتة ومطلقة تنعكس بجلاء على التحليل فيصبح النص مجرد شاهد مرتهن إلى تلك الفلسفة ، من هنا يكون انتفاء النص وليّ عنقه لمجرد التدليل على نتيجة موجودة سلفاً ، وقراءة النص

استـــتنطاق له دون موقف مسبق بتحليل الخطاب ومساءلته عن البداهات التي ينبني عليها ويسكت عنها والاشتغال عليه بغية العلم به ، فالمهم في قــراءة الــنص كيفية تشكُّل الخطاب وآلياته ، واستراتيجيته في توظيف الدلالـــة[3]، والخطـــاب النقدي ليس خطاباً برهانياً محضةً بل هو خطاب أدبـــي في الدرجة الأولى ، وهو ميدان معرفي ، وحقل فكري يجمع بين الـــنظر والتطـــبيق ، لـــذا فإن قراءته تبدو متعددة الآفاق كثيرة المداخل عصـــيَّة على الحصر القاطع ، وإذا كانت الدائرتان الرئيستان اللتان تدور فيهمـــا القراءة تتمثلان في " الإنفتاح " و" التحديد " فإننا نجد أنفسنا أمام إشكالية تتمثل في التنقل بين الدائرتين وفقاً للذريعة التي يصطنعها الكاتب في حركته ضمن هذين الدائرتين .

إن قـــراءة الخطاب النقدي التراثي على وجه الخصوص تنطلق مـــن إرث متراكم منذ بداية عصر النهضة ، فقد تعددت مناهجه وتشعبت مســالكه ، وعـــلى قارئه أن يتلمّس طريقه بين هذه الشعاب ووسط هذا الركام .

والـــنص خطاب تم الاعتراف به وتكريسه ، وأصبح ذا مرجعية يعـــتد بها ، والنص استخلاص للطاقة الإبداعية في بعده الأول ، فهو ذو أهميـــة خاصـــة ، لذا فهو يكتسب شرعية وجوده من هذا البعد ومن بعد آخـــر هـــو الـــتوثيق ، ذلك أن الجهد الإبداعي سواء فيما يتعلق بالنص الأدبي أو البعد الفكري يقتضي نسبته إلى صاحبه وإسناده إليه وتوثيقه، أمـــا الـــبعد الثالث فيتمثل في الكشف والإبانة ، فالنص كشف عن رؤية المبدع وإبانه عن تميّزه[4].

غير أن النص في الخطاب النقدي الحديث يتجاوز ما ذكرناه إلى إشارات مهمة تساعدنا في دراستنا هذه ، لأن النص في المفهوم الشائع لابد أن يكون ذا طول مناسب من حيث الكم ، في حين أن المحدثين يرون

أن النص غير محدد ، فقد يتمثل في جملة أو فقرة تؤدي غاية الرسالة التي تحملها ، بل يمكن أن يكون إشارة أو حركة طبيعية كما يذهب إلى ذلك السيميائيون[5] .

والنص الذي نقصده في هذه الدراسة ، هو ما تم اقتباسه سواء كان شعراً أو نثراً وتحليله من وجهة نظر الناقد ، بغض النظر عن مساحة هذا النص ، ومن الواضح أننا نقصد بالنص التراثي ما كان منسوباً إلى مرحلة تاريخية بعينها تسبق زمنياً ما عرف بعصر النهضة الذي اختلف على تحديد بداياته ، ولكن هذا الاختلاف ظل في نطاق محدود ، ويمكن اعتبار حملة نابليون على مصر نقطة على محيط أو منحنى نصف دائري تتقارب محطّاته زمنياً بداية له .

والنص التراثي الذي تمت مقاربته في كتاب الخطيئة والتكفير للدكتور عبدالله الغذامي مقتطع – في الأغلب الأعم – من سياق نصي أطول منه ، وقد لا يتجاوز بيتاً من الشعر أو فقرة من النثر أو بضعة سطور ، وربما يصل إلى مجرد إشارة ، ومع هذا فنحن نتعامل معه وفقاً للمفهوم الذي أشرنا إليه لمعنى النص .

وإذا كان لابد لنا من تحديد مفهوم التراث فإننا لا نستطيع أن نخوض في عباب التعريفات المتكاثرة التي غصَّت بها كتب المعاصرنا وحسبنا أن نشير إلى ما يمكن أن يكون تعريفاً يحظى بإجماع العديد من الدارسين : فكلمة التراث تعني كل ما ورثه الخلف عن السلف في جميع ميادين النشاط الإنساني[6]. وقد حصرته – فيما سبق بحدود زمنية .

النص الشعري :

في قراءته للنص التراثي الشعري نجد أن التركيز كان على

الشعر الجاهلي في القسم النظري والشعر العباسي في القسم التطبيقي ، ويأتي الشعر الأموي في آخر القائمة ، وأن جل الشعراء الذين استحضر نصوصهم الجاهلية من أصحاب المعلقات عدا اثنين فقط ، وكان زهير بن أبي سلمى أكثرهم حضوراً ، وهو أوفر أقرانه من الجاهليين حظاً في عدد الأبيات التي استشهد بها ، وكان أكثر أبياته دوراناً في الكتاب قوله :

ما أرانا نقول إلا معاراً أو معاداً من قولنا مكروراً

وقد استشهد به على جماعية الكتابة إنطلاقاً إلى جماعية القراءة ومبدأ الإشارة العائمة ، وإذا كانت قراءته لهذا البيت قراءة تأويلية تستجيب لمقتضيات الفكرة المطروحة ، فمن الواضح أن السياق التراثي لا يفضي إلى ما استنتجه الناقد ، بل يشير إلى الأزمة الإبداعية التي تجعل الابتكار من الصعوبة بمكان ، والناقد إذ ينادي بالتفسير من خلال السياق نجده هنا يتعامل مع البيت بمعزل عن سياقه ليقرر فكرة مسبقة يلتمس لها جذراً تراثياً .

ونلاحظ أن الدكتور الغذامي قد اهتم بقراءة زهير بن أبي سلمى في مساحة واسعة نسبياً إذا قارنّاه بغيره ، وأعتقد أنّه التحدّي الأكبر الذي واجه الناقد باعتباره شاعر الحكمة الذي تبدو أبياته في هذا المجال ذات إشارات محدّدة ، من هنا كانت قراءة الناقد له قراءة نقضيّة في إطار ما أسماه (جمل التمثيل الخطابي) فأورد جل أبيات الحكمة في معلقته وحلّلها وكشف ما فيها من تناقض وفق رؤيته ، فهذه الأبيات ذات جمل تعتمد على (التمركز المنطقي) وهو اعتماد يعمي الشاعر عن حركة النص ويوقعه في تناقض مع نفسه بسبب التناقض بين منطقه ولغته"[7] كما يقول ، بهذا يلجأ إلى القراءة التشريحية التي تقوّض الأساس الذي تقوم عليه هذه الأبيات ، ولعل الشاعر قصد بكلمة الظلم معنىً آخر غير ما قصده الناقد في قوله " ومن لا يظلم الناس يظلم " وبالتالي نفى صفة

التـــناقض التي أثبتها ، وربما كانت " لا " زائدة وفقاً لما جاء في القرآن الكريم في قوله تعالى " وعلى الذين يطيقونه فدية " لدى بعض المفسرين الذيـــن يـــرون أن لا النافية محذوفة ، فلماذا لا نفترض أن " لا " زائدة ، وأن الشاعر اضطر إليها اضطراراً حتى يستقيم وزن البيت ، أو أن الظلم هنا إشارة عائمة تستدعي معنى يتجاوز الدلالة المعجمية بحيث يتسق مع مفهوم الظلم في سياقه الاجتماعي في تلك المرحلة التاريخية .

ومهما يكن من أمر فإن الناقد اختار هذا المنهج في قراءة النص لكي تستقيم فكرته عن جمل التمثيل الخطابي ، ولكي يبرر لنموذجه الذي اخـــتاره (حمـــزة شـــحاتة) مـــا وقع فيه من وجود مثل هذه الجمل التي استبعدها الناقد أثناء دراسته لشعره .

ويأتي امرؤ القيس تالياً لزهير في الأهمية بين شعراء الجاهلية حيـــث استشهد به الناقد في خمسة مواقع[8]، جاء ذلك في معرض حديثه عن العلاقات الداخلية التي تتحرك في باطن البنية ومنها علاقة التضمين البســـيط ، إذ تكـــون إحدى الجملتين متضمّنة للأخرى والثانية حرّة في مطلع معلقته : قفانبك من ذكرى حبيب ومنزل ، فكلمة (قفانبك) تستطيع الاستقلال بنفسها بينما تبدو : عبارة " من ذكرى حبيب ومنزل " معتمدة عـــلى ســـابقتها ، وهـــنا جاءت القراءة تمثيلية توضيحية محايدة بقصد تعـــريب المصـــطلح والأمثلة عليه ، وهي قراءة موضوعية ، وقد اختار الشـــاعر نصاً لامرئ القيس بوصفه من أشهر شعراء العرب الجاهليين حـــتى يعطـــي لمثاله قيمة ، وغلب على اختياره لنصوص امرئ القيس هـــذه الســـمة ، فجاءت قراءته له ذات صبغة توضيحية بوصفه نموذجاً جمالياً فاستشهد ببيته :

وليل كموج البحر أرخى سدوله عـــليّ بـــأنواع الهمـــوم ليبتلي

عـــلى العلاقـــة بيـــن الدال والمدلول بوصف الليل إشارة عائمة تحررت من إسار المعنى المعجمي مما يكسبها قيمتها الجمالية .

وحينما استشهد ببيت امرىء القيس :

وإن كنت قد ساءَتك مني خليقة فسُلِّي ثيابي من ثيابك تنسلِ

في الجزء التطبيقي من الدراسة حيث الإنسلاخ من ملابسات الخطيئة مقارناً بين موقفه المتجاوز وبين موقف شحاتة حيث معنى التكفير . وهذه قراءة تعتمد على المقارنة فتتم عبر التداعي والاستدعاء، وهي قراءة تتكىء على التأويل لانقطاعها عن سياقها .

ويستحضر الشاعر امرأ القيس من خلال الباقلاني الذي وقف منه موقفاً ناقداً مقللاً من قيمته باعتبار أن هذا الموقف يمثل قراءة من قراءات متعدّدة ، على الرغم من أن الشاعر علم شامخ في التراث العربي، وهنا تأكيد لمبدأ التعددية في القراءة ، فالقراءة تجربة في تفسير إشارات النص .

أما عنترة الذي يحتل المكانة الثالثة بعد زهير وامرىء القيس لدى الناقد فإن الشاعر يستدعي بيته " هل غادر الشعراء "مرتين مقروناً ببيت زهير " ما أرانا نقول " للتدليل على أن الشاعرية تنهض على مخالفة المألوف ، وهو – هنا – يلجأ إلى تأكيد معنى سبق أن أكده ، لذا جاء الاستشهاد ثانوياً لا يحمل خصوصية " ما " يتميز بها عنترة عن غيره .

ومن الواضح أن استحضاره لبيت عنترة :

يا دار عبلة بالجواء تكلمي وعمي صباحاً دار عبلة واسلمي

يؤكد ما ذهبت إليه من أن استشهاد الناقد بعنترة يأتي للتدليل على ظواهر فنية عامة ، لذا غالباً ما يكون رديفاً لغيره وضمن أكثر من شاهد ، فالبيت المشار إليه جاء في معرض الحديث عن جملة النداء كنهج مطروق لدى شعراء العربية أثناء تحليله لكافية شحاتة .

أمـــا بقيـــة الشعراء الجاهليين فقد ذكر كلاً منهم في موقع واحد فقـــط مـــن الكتاب كعبيد بن الأبرص الذي أشـــار إليه في معرض حديثه عـــن " سر النمط "[9]، والحارث بن حلّزة اليشكري الذي استشهد بإحدى أبياته للحديث عن " اليأس " بوصفه إحدى الراحتين ، وهو ما ورثه عن أجداده من الشعراء العـــرب كالحارث ، وكعب بن زهـــير الذي جاء ذكر " سعاد " في مطلع قصيدته التي مدح بها الرسول دليلاً على أن الشعراء في كل واد يهيمون وذلك أثناء تحليله لقصيدة " يا قلب مت ظمأً "[10].

أمـــا دريـــد بن الصمة الذي استحضر نصّه مرة واحدة[11] أيضاً من خلال نص طويل نسبياً فقد جاء به مستشهداً على مفهوم نقدي تمثّل في الجمل الأدبية ، وما يتعرض له هذا النص من انتهاك يفسده ناجم عن فصل أحد أبياته عن سياقه وهو :

ومـــا أنا إلا من غزية إن غوت　　　غويـــت وإن ترشد غزية أرشد

فالبيت مفصولاً عن سياقه يمكن أن يصدر عن إمّعة ، ولكنه في إطـــار هذا السياق لا يصدر إلا عن دريد بن الصمة الرجل الحكيم الداهية الذي رسم به مبدأ جماعية القرار .

وهكذا يتضح أن قراءة الناقد للنص الشعري الجاهلي كانت تسير فـــي اتجاهين : الأول – تشريحي نقضي ، والثاني – تمثيلي يتفرع منه توجُّـــه تأويلي في قليل من الأحيان لتطويع الشاهد للفكرة التي يطرحها الناقد .

وقـــد استمر هذان الاتجاهان في قراءته للنص الشعري التراثي في العصر العباسي ، ففي مناقشته لقضية الوحدة الموضوعية أشار إلى قصـــائد ابـــن الـــرومي حيث قال " وإن افتراض الوحدة الموضوعية في الشـــعر لأمـــر ساذج حقاً . وهل لك أن تتصور قصيدة من ثلاثمائة بيت

كقصائد ابن الرومي وتكون جميعها تدور في موضوع واحد لا تتجاوزه . كذلك فإنه حين تحدث عن ظاهرة تداخل القوافي لدى حمزة شحاتة أشار إلى قصيدة ابن زيدون مستشهداً بقوله :

ما للمدام تديرها عيناك فيميل في سكر الصبا عطفاك

وأثبت جدولاً يوضح هذا التداخل في القوافي بين شحاتة وابن زيدون والشريف الرضي وشوقي وأحصى عدد تداخلات قوافي شحاتة مع ابن زيدون فوجدها سبعاً .

أما نص أبي تمام الذي استشهد به الناقدفي موقعين[12]: أحدهما شعري والآخر نثري فجاءت قراءته لهما على سبيل التمثيل لظاهرة اختلاف قيمة الجملة اللغوية باختلاف سياقها مشيراً إلى عبارة " السيل حرب للمكان العالي " التي وردت في قوله :

لا تنكري عطل الكريم عن الغني فالسيل حرب للمكان العالي

فالسياق الشعري – هنا – أخرج هذه العبارة من معناها العادي المألوف إلى إحداث الأثر وتحريك المخيلة "[13].

وقد استبدل الناقد الإشارة إلى (معارضة شوقي للبحتري) بالأمثلة الغربية التي أتى بها روبرت شولز حيث يتسرب نص إلى داخل نص آخر كما تسربت قصيدة البحتري التي أنشدها عند وقوفه على إيوان كسرى إلى سينية شوقي في قصر الحمراء .

كذلك فإنه أشار إلى تقليد معروف في مطالع الأبيات لدى الشعراء العرب القدامى مستشهداً بقول بشار :

يا قوم أذني لبعض الحمي عاشقة والأذن تعشق قبل العين احياناً

في معرض تحليله لبعض قصائد شحاتة[14].

وفي قراءته لنص المتنبي الذي يحتل المرتبة الأولى في

استدعائه للنصوص العباسية في الجزء النظري نجده يشير إلى (واحر قلباه) في معرض حديثه عن البنية بوصفها تفسيراً لسر الإبداع[17]، ويذكر بيت المتنبي :

أعيذها نظرات منك صادقة أن ترى الشحم فيمن شحمه درمُ

في إشارته إلى أن العمل الأدبي تتحكم فيه عوامل الغياب ، وأن بيت المتنبي الذي أطلقه معلقاً في الهواء معتمداً على فهمنا لأبعاد الإشارات فيه ، فهو لا يريد منا أن نفهم المعنى الموجود في هذا القول ، ولكنه يريد أن نفهم الغائب عنه[15].

وفي هذا السياق يشير إلى بيت المتبني " أنام ملء جفوني عن شواردها .. إلخ " تحت عنوان تفسير الشعر بالشعر حيث التفسير والقراءة الإبداعية للنص ، فالسهر والاختصام إشارتان إلى تعدد القراءات ، من هنا يعمد الناقد إلى التأويل في قراءته لنص المتنبي بما يتفق مع هذا المفهوم[16]، ويستشهد بالبيت نفسه في موقع آخر إشارة إلى موت المؤلف وبقاء إشعاعه الأدبي[17] ويستشهد بنص نثري معروف للمتنبي ممثلاً في كلمته المشهورة (ذاك من وقع الحافر على الحافر للصحراء) يؤكد مبدأ جماعية النص في مقابل مقولة بارت " إنني أكتب لأنني نسيت "[18].

ويستشهد بقول المتنبي :

أبوكم آدم سن المعاصي وعلّمكم مفارقة الجنان

على وراثة الخطيئة في حديثه عن النموذج لدى حمزة شحاتة :

" يصفه بأن وارث الخطيئة عن أبيه المتنبي ، فوراثة الخطيئة ليست حكراً على شحاتة ، فمن قبل شحاتة كان المتنبي وكان المعري

يصطلي نار الإحساس بالخطيئة " ولكن المعري حسم الموقف تماماً بإدانته له وقرر البراءة لنفسه كما يقول الناقد وذلك في قوله :

هذا جناه أبي عليّ ... وما جنيت على أحد[19]

وفيها يشير إلى تداخل نص المتنبي مع نص شحاتة في قوله :

أبا المسك هل في الكأس شيء أناله ... فإني أغنى منذ حين وتطرب

ويقول شحاتة :

يا بنت حواء هل بالدن باقية ... تغني فيشربها من ليس ينساك

كما يتداخل مع نص الشريف الرضي على نحو واسع النطاق مما جعله يورد قصيدته تحت عنوان " ما أمرك وما أحلاك " التي مطلعها :

يا ظبية البان ترعى في خمائله ... ليهنك اليوم أن القلب مرعاك

وهي تقع في ثمانية عشر بيتاً حيث تتداخل مع قصيدة " غادة بولاق " التي تقع في تسعة وتسعين بيتاً ومطلعها :

ألهمت والحب وحي يوم لقياك ... رسالة الحسن فاضت من محياك

وقد عالج هذا النص في إطار حديثه عن النصوص المتداخلة لدى شحاتة ، وخصها بدراسة تحت عنوان " مداخلة شحاتة مع الشريف الرضي "، فأشار إلى تداخل القوافي ، وكذلك الوزن " البسيط " ونغمة القول الحجازي الرقيق ، وهو يتخذ من القوافي مدخلاً لكشف هذا التداخل النصوصي ، فالقصيدة مقفّاة بكلمات تنتهي بروي الكاف المجرورة على وزن " فعلن "، ويقرر أن ثمة مداخلة تامة مع قصيدة الشريف الرضي ثم يعمد إلى شرح مداخلات القصيدتين ، وما يتناص معهما من سواهما من القصائد مستعيناً بلوحة الناقد الأمريكي التشريحي

بـلوم (لوحـة التـلقي) "Scene of instruction"، ويصف المداخلة بأنها ستكون محك احتكام نقدي خطير جداً ، فالشاعر يقف في مواجهة سافرة مـع قصـيدة مغروسة في قلب الموروث الشعري للقارىء ، مما يجعله يمثل خطورة كبيرة على المبدع بقدر ما هو مد حضاري واسع له ، وهنا يكشف الناقد عن موقف تجاه النص التراثي في تداخله مع النص الحديث تنطلق منه قراءته لهذا النص ، فالنص الحديث مُعرّض للهزيمة من قبل الـنص التراثي ، من هنا يمكن تفسير سقوط الكثير من الشعر العمودي المعاصر .

وقـد وقف الدكتور الغذامي عند نص الشريف الرضي ، ونص شـحاتة ثلاث وقفات مفصلة منطلقا من مفهومات نقدية حديثة تتمثل في إشـارته إلى أن هـذا المصطلح " النصوص المتداخلة " اصطلاح أخذ به السيميولوجيون مثل : بارت وجينيه وكريستيفا وريفاتير ، وهو اصطلاح يحمل معاني وثيقة الخصوصية تختلف بين ناقد وآخر ، والمبدأ العام فيه هو أن النصوص تشير إلى نصوص أخرى مثلما أن الإشارات تشير إلى إشـارات أخـر ، ويرى الناقد أن ما عرف بالمعارضات يندرج في إطار المداخلات ويستبدل بأمثلة شولز أمثلة عربية من المعارضات كمعارضة شـوقي للبحـتري ومعارضـات (يـا ليل الصبِّ) مشيراً إلى أن تداخل النصوص يحدث غالباً بشكل أقل وضوحاً وأكثر تعقيداً في تداخلاتها .

أما الوقفات الثلاث التي أشرنا إليها فتتمثل في جملة النداء حيث يستكشف التداخل التام في التركيب النظمي لهذه الجملة في القصيدتين ، ويعمـد إلى تتبع إشارة " ظبية " التي وردت في قصيدة الشريف الرضي فـي مستهل البيت الأول في مجالين : المجال العاطفي الحجازي والمجال الـنموذجي ، ويذهب بعيداً في اعتبار ظبية فيها من سمات حواء ما قبل التفاحة ، فهي صورة للمرأة أنوثة ومفهوماً ، وكذلك إشارة البان .

والوقفة الثانية تتمثل في تداخل القوافي ، ويعتبر إشارات القوافي أقوى الإشارات لإحكام البناء الصوتي وسلطان الروي في اختيار الكلمة وتضافر صوت المروي مع الوزن ، وهنا يتوقف الناقد وقفة إحصائية عند عدد من القصائد للشريف وابن زيدون وشوقي .

أما الوقفة الثالثة فتتمثل في علاقة التشريح بين القصيدتين ، وهذا المحور يبرز منهج الكاتب في قراءة النص التراثي من جديد إذ يرى أن علاقة التشريح (أخذ وعطاء) وأن قصيدة الشريف الرضي يعاد استكشافها مجدداً من خلال قراءتنا لقصيدة حمزة شحاتة ، فالعلاقة بين القصيدتين علاقة تطورية متشابكة وبناءة فهما يتداخلان في ذهن القارىء تداخلاً يوحد بينهما ، وهذا يعود إلى ذكاء القارىء وسعة ثقافته وذلك من أجل الوصول إلىا لنص التام .

ومن الواضح أن الناقد لا يتعاطف تعاطفاً تاماً مع قصيدة الشريف بل يعمد إلى إبراز جوانب سلبية فيها تفضي إلى إرساء معالم معيارية نقدية طالما هاجمها النقد الحديث ، فهو يشير إلى النغمة الخطابية الثابتة الإيقاع من حيث تركيبها اللغوي حيث الاعتماد على الجمل المسطّحة في مقابل ما تتميز به قصيدة شحاتة فإنها تأخذ بأسباب التمدد والانفتاح الفني ، فهي تطلق أمداء الجمل ببعث الحركة فيها .

ومن الملاحظ أن وعد الناقد بالكشف عما منحه نص شحاتة للنص التراثي لم يتحقق ، بل إن المقارنة كانت لصالح النص الشحاتي على حساب نص الشريف الرضي ، وبالتالي ظل هذا النص أسير رؤية تفضيلية منحازة للنص الحديث على حساب النص القديم ، ولعل طول قصيدة " غادة بولاق " قد أتاح لحمزة شحاتة أن يتجاوز نص الشريف بالإضافة والتعديل ، مما لا يجد معه الناقد مندوحة من هذه القراءة التفضيلية شبه المعيارية .

ومهما يكن من أمر فإنه من الملاحظ أن التركيز على قراءة النص التراثي الإبداعي جاءت في ضوء قراءة النص الحديث ، وجاء جلها في الجزء التطبيقي وأقلها في الجزء النظري وذلك من حيث مساحة المعالجة .

وقراءة النص الشعري الرئيس متمثلاً في نص الشريف الرضي جاءت قراءة تحليلية تشريحية قامت على نقض بعض المسلمات النقدية الخاصة الموروثة من النقد القديم ، فالإيقاع الذي استهوى هذا النص تم نقضه ، وكذلك ما وصفه بالجمل المسطحة .

أما النص الشعري الأموي فهو شبه مغيب عدا بعض الإشارات التي تومىء إلى مسألة التداخل النصوصي الذي عرف في المصطلح النقدي القديم بـ (السرقة)، فقد استشهد الناقد بقول الأخطل: " نحن – معشر الشعراء – أسرق من الصاغة "[20].

وكذلك الاستشهاد ببيتين للراعي النميري أراد أن يثبت من خلال تعليق عبدالملك بن مروان عليهما أن فصحاء العرب أقاموا علماً لجماليات النص ، وكانوا يحرصون على جمال القول وشدة أسره (أي أثره) وما خالف ذلك أخرجوه عن الأدب وهذان البيتان هما :

أخليفة الرحمن إنا معشر	حنفاء نسجد بكرة وأصيلا
عربٌ نرى للّه في أموالنا	حق الزكاة مُنزّلاً تنزيلا

حيث عقب عبدالملك بن مروان بقوله (ليس هذا شعراً ، هذا شرح إسلام وقراءة آية)[21].

وليس من شك أن الحديث عن علم لجماليات النص أمر مبالغ فيه ، وهو يأتي في معرض منهج القراءة الذي يعمل على تنمية الدلالة وتطويرها بل وتأويلها بما يتسع بدائرتها إلى أكثر مما تحتمل ، فلا شك

أن إشـــارة عبدالمـــلك بـــن مروان تشير إلى أن هؤلاء الفصحاء الذين وصـــفهم بهـــذا الوصـــف يدركـــون أن جمال النص يتجاوز المضامين المباشـــرة إلى النســـيج اللغوي وتشكيله تشكيلاً جمالياً ، ولكن دون أن يصـــل ذلك إلى إرساء علم لجماليات النص ، كما أشار إلى عمر بن أبي ربيعـــة في إطار حديثه عن المعنى الضمني حيث أن كلمة (امرأة) عنده تحمل معنى ضمنياً مختلفاً عما هو الحال بالنسبة العقّاد مثلاً[22] .

ولعـــل احـــتفاء الدكتور الغذامي بالنص العباسي ناجم عن تأثر نموذجه شحاتة به وتداخله معه ، فضلاً عن أنه يحتل مساحة واسعة في المشـــهد الشعري العربي القديم بعامة، وتشكل نماذجه الشعرية موروثاً جماليـــاً يُعتَدُّ به ، فضلاً عما لقيه من اهتمام النقاد القدامى ونقاد عصر النهضة وما تركه من أثر في الشعر العربي المعاصر ، وقد بدأ تعامله مع هذا النص في قراءته له وثيق الصلة بالجانب التطبيقي .

النص اللغوي

استشـــهد الغذامي برأي ابن جنّي اللغوي النحوي على " انكسار الـــنمط " بوصـــفه وظيفة فنية عالية ، حيث طرب كثيراً عندما لاحظ أن غيـــلان الـــربّعي قد أقوى في أحد أشطر أرجوزة له فوصف هذا الإقواء بأنـــه يـــدل على قوة الشاعر وشرف صناعته ، وقد وصف البيت الذي خـــرج فيـــه عـــبيد بن الأبرص عن النسق بأنه أفخر ما في القصيدة ، ويشـــير الـــناقد إلى أن ابن جني فطن إلى أن كسر النمط دليل على طبع الشـــاعر وأصالته ، وذلك لكي يدلل على أن الانكسار في قصيدة (جدة) لشـــحاتة دليل على شاعريته ، فراح يتتبع مواطن هذا الانكسار في بقية القصائد .

ويستشـــهد بقـــول لغـــوي آخـــر هو ابن فارس على مثل هذه

الظاهرة ، فيما نسميه (مداخلات الإبداع) حيث وقع الحافر على الحافر ، فهـو يقـول : " الشـعراء أمـراء الكلام يقدمون ويؤخرون ويومئون ويشـيرون ويختلسـون يعيرون ويستعيرون "[23]، ومن الواضح أن في النص ما يؤيد ظواهر عدة منها كسر النمط المعتاد في الكلام ، والتداخل مـع النصـوص ا لأخرى في أوله " ويختلسون ويستعيرون "، وهو ما أراده الـناقد ، بينما الجانب الأوضح هو انكسار النمط من حيث الإشارة إلى التقديم والتأخير وما إلى ذلك .

ويستشـهد بألفية ابن مالك بوصفها تحتوي على أنظمة بنيوية رغـم أنها منظومة نحوية ، شأنها في ذلك شأن ميمية المتنبي في سيف الدولة مذكراً أن الأبنية لا تسبق الإبداع ولكنها نتيجة له .

ويستشهد بالأخفش اللغوي النحوي على مفهوم القافية بوصفها الكـلمة الأخيرة في البيت[24]، وذكر الخليل بن أحمد مشيراً إلى أن شعره مـن أسـوأ الأشـعار لأن عقله يطلب خياله ، كما يفعل علماء اللغة من الشعراء ونقل عن " المفضل الضبي " قوله : " إن علمه بالشعر منعه من قوله "[25].

ويستشـهد بالمـبرد عـلى " اسـتعارية النص " حيث يقول ، والتشبيه أكثر كلامهم ويستشهد بهذه العبارة في موضع آخر دلالة على الطاقة التخييلية التي هي مناط الشاعرية .

ومـن الواضح إن قراءته للنص النحوي أو النص اللغوي بعامة قـراءة تتكىء على المعطى المعرفي الذي يتجسد في المستوى الأول من مسـتويات الرسـالة اللغوية ، لأن طبيعة هذا النص لا تحتمـل أكثر من ذلـك ، غيـر أن الناقد يطور هذا المعطى ليعطيه طابعاً نقدياً يقترب من حـدود النظرية في حين لا يتجاوز الرأي المخصوص الذي يتعلق بنصٍ بعينه وليس نظرية عامة .

من ذلك – أيضاً – حديث المبرد عن التشبيه وأنه أكثر كلام الشعراء " والتشبيه أكثر كلامهم " حيث استشهد به في مقام الحديث عن استعارية النص ، وربما كانت تنمية المستوى الأول للدلالة تفضي إلى قريب من هذا ، ولكنها لا تبوح بالمعنى الحديث لاستعارية النص . أما تفسيره لهذه العبارة على أنها دلالة على الطاقة التخييلية التي هي مناط الشاعرية فإنها تنتمي إلى هذا المنهج في تنمية الدلالة والاقتراب بها من هذا المعنى ، ولكن يظل استشهاد الناقد في الدائرة الدلالية ذاتها .

وليس من شك أن بيئة اللغويين ظلت مصدراً مهماً من مصادر التأسيس للنظرية النقدية ، وربما كانت بعض ملاحظاتهم عن الانحراف عن رتابة القول وهو ما أسماه الناقد (كسر النمط) والانحراف عن المألوف في تراكيب الجملة كالتقديم والتأخير والإثبات والحذف وما إلى ذلك بالإضافة إلى الاقتباس والتضمين في إطار ما عرف بمبحث السّرقة، ولكن ما أفضت به قراءة الناقد لهذا النص لم تتجاوز المألوف مما يخدم مباحثه النظرية في الكتاب ، كذلك فإن هذا النص اللغوي ظل عاماً لا يعتد به في إطار التأصيل لمعطيات النظرية النقدية الحديثة، وظل استشهاده بالنص اللغوي والنحوي محدوداً وفي مجال معيّن ، وربما كان أضيق النصوص مجالاً إذا قيس بالنص الإبداعي أو النص النقدي أو الفلسفي.

النص النقدي :

يعتبر حازم القرطاجني أكثر النقاد القدماء حضوراً من خلال نصوصه في كتاب " الخطيئة والتكفير "، وهو يبدو الناقد الفذ ، لذا تأتي قراءته له تأصيلاً لسبق النقد العربي إلى بعض المفاهيم الحديثة ، من ذلك إشارة الدكتور الغذامي إلى تلميح القرطاجني ببعض عناصر الاتصال اللغوي قبل ياكبسون بـ 700 عام ، واستحضاره لنص مقتبس من كتابه

" منهاج البلغاء وسراج الأدباء " يتحدث فيه عن الجهات التي يعتني الشاعر فيها بإيقاع الحيل التي هي عمدة في أنها في النفوس فيفسر عبارة " ما يرجع إلى القول نفسه " بـ (الرسالة) وما " يرجع إلى القائل " (بالمرسل) " وما يرجع إلى القول له : بـ (المرسل إليه)، "وما يرجع إلى المقول فيه " بـ (السياق)[26]، والمفاهيم التي أشار إليها الناقد في مجملها تفضي في المستوى الدلالي الأول إلى ما ذكر غير أن "المقول فيه " هو موضوع الرسالة وليس سياقها ، هذا الموضوع الذي ينبغي أن يتجاوب مع ما يعانيه المتلقي في لحظة تلقيه القصيدة ، من هنا كان حديث الناقد عن السياق قفزاً فوق المفهوم المعطى من خلال النص في سياقه العام .

أما التركيز على اللغة بوصفها لب التجربة الأدبية وحقيقتها[27] فلا يبدو أن الدكتور الغذامي فسرها على الوجه الذي أراده الناقد ، فهي لديه بمثابة الوسيلة وليست الهدف ، لذا يشترط إبداع الصنعة في اللفظ وإجادة هيئته ومناسبته لما وضع بإزائه ، الأمر الذي يؤدي إلى أن يصير القول في الشيء المقول فيه مقبولاً عند السامع لكون هذا القول محاكاة وتخييلاً .

كما استشهد بنص للقرطاجني لتأكيد الفرق بين شعرية الشعر والقول الشعري مشيراً إلى اتفاقه مع الفارابي في هذه الناحية ، وهنا أشار إلى أن هذه النصوص لابد أن تمنح حقها في تأسيس مفهوم نقدي متطور في نظرية البيان تؤدي بنا لمجاراة نقاد الغرب في تقديم مصطلح محمل بالمد الدلالي المفعم[28]، ويؤكد مفهوم الإشارة الحرة من خلال الحديث عن التخييل ويفسّره بتحويل العالم إلى خيال[29]، والتخييل عند حازم القرطاجني أبعد مدى من هذا التفسير ، فالعملية التخييلية تتم في رعاية العقل ، بمعنى أن الشاعر يأخذ من القوة المتخيّلة مادته الجزئية

ثـــم يعرضها على عقله أو يتركها لما أسماه حازم بالقوة المائزة والقوة الصانعة .

ويســـتدعي نصـــاً للقرطاجـــني يتعلق بالتمثيل الخطابي لغرض تكـــثيف الدلالـــة الشـــعرية في البيت كجزء من إحساس المنشىء بهذه الحاجة حيث ترفع درجة التخييل :

" فالأقـــاويل بهـــذه الصـــفة خطابية بما يكون منها من إقناع ، شعرية بكونها مكتسبة بالمحاكاة والخيالات "[30].

ويشـــير إلى ســـبق حازم في الحديث عن الدلالتين : الصريحة والضمنية حيث قسم الدلالة إلى (دلالة إيضاح ودلالة إيهام ودلالة إيضاح وإيهـــام معاً)[31] ويستدرك قائلاً " ولسنا نزعم أن القرطاجني عنى تماماً مـــا نعـــنيه في الدلالتين الصريحة والضمنية ، ولكننا نطمح وبحق إلى تفسير مصطلحات أستاذنا بمفهوم يأخذ بما اكتسبته المعرفة الإنسانية من تطور كان القرطاجني أحد روّاده الأول .

وهـــنا يتضـــح موقفـــه المتمثل في تنمية الدلالة (دلالة النص) وتطويـــره ليتناســـب مـــع معطيـــات النقد الحديث ومقولاته ، ومن هذا المنطلق يتعامل مع مقولات عبدالقاهر الجرجاني إذ يستدعيه عبر نظريته عـــن الـــنظم حيث تتضافر بلاغيات الجملة مع نحوها لتأسيس جماليتها بعيداً عن قيد المدلولات ، ويرى أن فكرة النحوية التي طرحها قريبة من هـــذا المفهوم ، فهو قد دعا إلى إحلال النحوية محل السيمولوجية وذلك كأساس لعلم الكتابة التي تفضي إلى الأثر[32].

ويرى الدكتور الغذامي – في موضع آخر – أن عبدالقاهر يأخذ بمـــبدأ الأثـــر حيـــن يطلق على مبحث السرقة (الاحتذاء)، والأثر نتيجة لـــتحرر الإشارة (الكلمة) وقدرتها على ابتكار مدلولات متنوعة قد يتلاقى

بعضـــها فيثير في النفس ذكرى لسوالفها ، فالاحتذاء يسلك نبضه مساراً يحـــذو فيـــه مسار إشارات سابقة[33]. ومن الواضح أن مفهوم الاحتذاء يقـــترب من مفهوم التداخل النصوصي الذي يفضي إلى الأثر وهو القيمة الجماليـــة الـــتي تجري وراءها كل النصوص ، وهو التشكيل الناتج عن (الكـــتابة) حتى تبرز القيمة الشاعرية للنص وتصبح الكتابة سابقة حتى لـــلّغة عـــلى حـــد تعبير الدكتور الغذامي ، فالأثر وحده نظرية في فكرة النحوية ، فهو يتحرك من أعمق أعماق النص متسرباً من داخل مغاوره ليشـــغل طاقاته ، والناقد يربط بين الأثر والتكرارية وتداخل النصوص ، ولكـــنه لا يـــتوقف طويلاً عند علاقة النظم لدى عبدالقاهر بهذه الظاهرة (الأثر) إذ يبدو النظم مجرد تداع تُذكِّر به فكرة النحوية .

وفـــي استدعائه لنص الجاحظ " المعاني مطروحة على الطريق " يعتبره إشارة جوهرية جمالية للنص في اتكائه على فنية اللغة وارتفاعها عن مستواها المألوف لتعطيها قيمة جمالية ، أما المضمون فلا قيمة له ، وفي هذا وقوف عند المستوى الأول للمدلول .

ويستدل بقول الجاحظ في كتاب الحيوان : " إن الشعر غير قابل للـــترجمة لأن الشعر شيء في اللغة وما تشير إليه ، وليس في الكلمات ومـــا تـــدل عليه " إلى أن النص الأدبي في حقيقته كينونة من الإشارات ليـــس لها إلاّ أن تشير ، وهنا يبدو التمييز بين المدلول أو المعنى الذي يمكن أن يؤدي بالترجمة والإشارة التي ترتبط بالبناء الصرفي والصوتي للكـــلمة ، وقـــراءة الـــناقد لهذا النص قراءة موضوعية ، وقد جاء في معـــرض حديـــثه عـــن جماعيـــة اللّغة حيـــث الدوافع النفسية والثقافية والاجتماعية لهذه اللغة .

ويأتي استدعاؤه لنص أبي هلال العسكري رديفاً لغيره من النقاد واللغويين ففي المرة الأولى التي أشار فيها إلى قوله " الاستعارة أبلغ من

الحقيقــة " كــان يســتعيد فيها قول المبرد " والتشبيه أكثر كلامهم " في الحديث عن استعارة النص كتطور لاستعارة الجملة .

أمــا في المرة الثانية فقد كرر العبارة السابقة مع عبارة المبرد نفسها في موقع آخر يتحدث عن إطلاق الكلمة كإشارة محمّلة بالإنحراف الأسلوبي .

أمّــا الــباقلاني فــلم يستشهد به إلا مرة واحدة للتدليل على أن قــراءته لمعلقــتي امرىء القيس وزهير إنما كانت دليلاً على مشروعية تعدد القراءات .

ومهما يكن من أمر فإن النص التراثي النقدي يحتل مكانة مهمة لدى الدكتور الغذامي في كتابه " الخطيئة والتكفير " لا في المساحة ، بل فيما يتعلق بالقضايا المثارة ، فهو قد ناقش من خلال هذا العدد المحدود مــن النصــوص القصــيرة قضــايا في غاية الأهمية : عناصر الاتصال الــلغوي، واللغة بوصفها لب التجربة الشعرية والشعرية والتخييل وجمل التمثيل الخطابي والإشارة الحرة ، والدلالة الضمنية والتصريحية والأثر والــتداخل النصوصي واستعارة النص وما إلى ذلك من المسائل النقدية الجوهــرية فــي الكتاب ، وهي قراءة استئناسية تقوم على تنمية الدلالة واســتنطاق الــنص بما يتوافق مع القضايا المطروحة ، وقد غلب على الحوار مع هذه النصوص النزعة التنظيرية ، وهو ما يتسق مع المعطى النصي .

النص الفلسفي

أمــا النص الفلسفي فهو يلتقي بالنص النقدي ، وقد عمد الناقد إلى اســتدعاء هــذا النص لثلاثة من الفلاسفة هم : الفارابي وابن سينا

وابـــن رشـــد ، ووقف عند مصطلح التخييل وهو يتصل اتصالاً جوهرياً بفلســـفة الجمال ، وهو مصطلح شرحه القرطاجني فيما سبق مركزاً على الأثر الذي يحدثه النص الأدبي ، وكان أوفر الثلاثة حظاً من الاهتمام ابن ســـينا حيث أشار إليه سبع مرات في كتابه ، متحدثاً عن سبقه للبنيويين المحدثيـــن في مسألة " الاختيار " التي وصفها بأنها علاقات غياب حيث أســـماها ابـــن سينا " المشاكلة "[34] وقسمها إلى تسعة أقسام ، وبعد أن أبـــدى حماساً شديداً في قراءته للنص المشار إليه حول (المشاكلة أومأ إلى أنـــه إنمـــا كان يتحدث عن المشاكلة في حالة الحضور ، وهذا يشبه علاقـــة الـــتأليف بينما الغرض في هذه الفقرة يتجه نحو علاقات الغياب (الاخـــتيار) وموحياتها ، وهو شيء لم يصل إليه ابن سينا)، وهنا يراجع الناقد موقفه فيلغي ما سبق أن أشار إليه من ريادة ابن سينا لهذا المجال قـــبل البـــنيويين ، ويعـــلل ذكـــره لأمثلة ابن سينا) باستجابتها لدواعي الموضـــوع استئناســـاً مـــنه بالتراث وتلمس كوامن جذوره فما عليه إلا تفسيره على المفهومات الحديثة .

ويســـتدعي ابن سينا في نصه المتعلق بدلالة اللفظ، حيث أن اللفظ بنفســـه لا يدل البتة ، فدلالته إنما تكون بإرادة اللافظ[35]. ويقرأ هذا النص بوصـــفه دالاً على مفهوم اعتباطية الإشارة ، وهو ما يمكنها (أي الإشارة) مـــن التحوّل الدلالي ، ولكن هذه القراءة لا تفضي بما أراده الشيخ الرئيس الـــذي تحدث عن تعيين الدلالة وتحديدها بإرادة اللافظ لها، إذ يقول : فكما اللافـــظ يطلقه دالاً على معنى كالعين على الدينار فيكون ذلك دلالته ، كذلك إذا أخـــلاه فـــي إطلاقه عن الدلالة بقي بغير دال " في حين يتحدث الدكتور الغذامي عن الدال بوصفه موحياً بدلالات لا حصر لها ، وهو ما لا يفهم من نـــص ابـــن سينا . وهنا تتضح النزعة التأويلية إذ يبدو ا لاجتزاء واضحاً عـــندما يـــربط في حديثه بين اعتباطية الإشارة والسمات التي تختص بها البنية من شمولية وتحكم ذاتي وتحوّل .

وهو في قراءته لنصوص ابن سينا يستشهد ببعض أمثاله التي يضربها في مجال آخر كاستشهاده على عجز القارىء عن القراءة الصحيحة بسبب افتقاره إلى مهارة القراءة لفقر معجمه اللغوي بما ضربه ابن سينما حول (من لا يتهيأ له أن يتخذ من الخشب كرسياً فإن ذلك ليس لأمر في نفس الخشب ، بل لأمر في نفس الصانع)[36].

ويستدعي الفارابي في حديثه عن القول الشعري وتمييزه عن الشعر[37]، مستدلاً بذلك على أن لكلمة (شعري وشعرية) دلالات فنية تفتّقت بوادرها منذ عهد مبكر في تراثنا ، ولكنها لم تُوفّق بمسار يطوّرها ويتبناها ، ويرى أنه حان الوقت لهذه الكلمة بأن تمنح حقها في تأسيس مفهوم نقدي متطور في (نظرية البيان) تؤهلنا لمجاراة نقاد الغرب في تقديم مصطلح محمل بالمد الدلالي المفعم ، ويتخذ من ذلك مقدمة لطرح مصطلح (الشاعرية)، ويستحضر النص الخاص بالقول الشعري لدى الفارابي عند حديثه عن أعمال الفارابي تحت عنوان (انطلاق المدى)[38].

أما ابن رشد فلم تحظ نصوصه بشيء من اهتمام الناقد بل أشار إليه إشارة عابرة عند حديثه عن الفلاسفة النقاد كالفارابي وابن سينا .

وقد أطلق الغذّامي على هؤلاء الفلاسفة اسم " الفلاسفة النقاد " على الرغم من أن جهودهم النقدية ظلّت محدودة جداً لا تتجاوز الآراء العابرة وهذا ما تشهد به قائمة المؤلفات لكل منهم ، فابن سينا الذي بلغت مؤلفاته ما يقرب من سبعة عشر كتاباً لم يتناول فيها ما يتصل بالأدب إلا في القسم الخاص بالشعر من كتابه (الشفاء).

والفارابي لم يحظ الشعر لديه إلا برسالة صغيرة في قوانين الشعر وذلك من بين مؤلفاته التسعة والعشرين ، أما ابن رشد فهو فقير في إنتاجه الخاص بالأدب[39].

ومــع هــذا فــإن آراءهــم حول قضايا نظرية تقع على التخوم الفاصــلة بين الفلسفة ونظرية النقد كالتخييل والمحاكاة على جانب كبير من الأهمية لاطلاعهم العميق على الفلسفة اليونانية .

مــن هنا جاءت استتشهاداته بأقوالهم بحثاً عما يمكن أن يسند رأيه في تأصيل مسألة نقدية حديثة ، أو اقتناص لومضة شاردة من هنا أو من هناك ، ويبدو أنه استطاع أن يحصل على نصوص قليلة لها قيمة كــبرى فــي تدعيــم موقفه ، وخصوصاً فيما يتعلق بالجانب الخاص بـــ (الــلفظ والمعــنى) و(الــتخييل والشاعرية) وهي موضوعات عرض لها النقاد والفلاسفة كما أسلفنا .

وقــد عنى الناقد بأبي حامد الغزالي عناية واضحة إذ ورد ذكره فــي اكــثر من ثماني صفحات[40] ، وفي موضعين مهمين ، أولاهما حين تحــدث عن العناصر التي ترتكز عليها السيمولوجيا وهي العلامة والمثل والإشارة ، حيث توقف عند الإشارة التي تتكون من " دال " هو الصورة الصوتية و(مدلول) وهو المتصور الذهني لذلك الدال ، والعلاقة بين الدال والمدلــول لــدى الغزالي تتحرك على أربعة محاور ، وهو يعرف الكلمة بأنها " صوت دال بتطواطؤ "، واعتبر الناقد أن الغذالي قدم حلاً لمعضلة الــدال والمدلــول قبل السيميولوجيين الفرنسيين ، فقد كرّر ، هذا الحل ومجّــده شولز باعتبار الإشارة تتكون من صورة صوتية وتصوّر ذهني أي دال ومدلــول ، كذلــك فإن بارت لم يفعل أكثر من اقترابه من تعريف الغزالي فهو حين يرى الإشارة صوتاً وأنها اعتباطية تقوم على التدريب الجماعي، وهو ما قرره الغزالي حين أشار إلى هذه الاعتباطية بالتواطؤ، كذلك فإن الغزالي علّل مصطلح الاستعارة بقوله (وخصص باسم المستعار لأن العاريــة لا تدوم) فهي تحوُّل دائم لإشارة ، وكرر موقف الغزالي من الإشارة في تعريفه للغة في موضع آخر ص 292 .

أمـــا الموقـــع الثاني فيأتي عند حديثه عن قصيدة (جدة) لحمزة شحاتة في محاولة استكشاف رحلتها (أي الإشارة) من العدم إلى الوجود متكـئاً على رباعية أبي حامد الغذالي التي أشار إليها : الوجود للأعيان والتصـــور للأذهـــان واللفظ والكتابة ، فيعتبر الوجود العيني جملتين في الـــبيت الأول حيـــث الصوت هو رمز للمتصور الذهني ثم جملة الإشارة الحرة في اللفظ الذي شبهه بحالة الولادة ثم الوجود الكتابي .

وأبو حامد الغزالي ليس لغوياً ولا ناقداً ولكنه – على الرغم من مهاجمـــته للفلاسفة – أقرب إلى روح الفلسفة، والناقد في قراءته لنص الغـــزالي أراد أن يستدل على مسلّمة لدى اللغويين المعاصرين تتمثل في اعتباطية الدلالة .

ومـــن الواضـــح أنـــه عمـــل على تنمية الدلالة وتوليد المعنى واســـتخراجه من الإضمار إلى الظهور وبلورته ، فهو حين يستدل على الإشارة الحر بحديث الغزالي عن الاستعارة بوصفها تعطي معنى كالعارية التي لا تدوم ، إنما يقتنِصُ ومضة تلوح من بعيد في أفق الدلالة ثم يعمل عـــلى تنميتها ، فليس معنى (العارية) موحياً بالتغيّر المستمر وفقاً لتغيّر القـــارئ ، وإنما بمعنى الاقتراض الذي يبقى لدى المستعير حتى تنقضي الحاجة إليه .

النص الفقهي

أمـــا النصوص الفقهية التي أشار إليها الناقد فتتجلّى في معرض حديثه عن حمزة شحاتة الذي كان يحرص على قراءة المحلي لابن حزم والمغـــني لابن قدامة ويرجع إليهما في الفتاوى ، وذلك كما حدث عندما استفتى الشيخ محمد بن مانع في مسألة فقهية ، فعاد ورجع إلى الكتابين المذكورين .

ويستدعي نص ابن القيِّم (الحياة منام ، والعيش فيها حلم ، والموت هو اليقظة)[41] وذلك أثناء حديثه عن النموذج ، حيث يتحدث عن صور الحياة الست ، حيث تورط حمزة شحاتة مع الحياة كما يقول فوقع في الخطيئة ، والخطيئة والتكفير تمثل قطبين تتحرك العناصر الستة التي تمثل النموذج في مجالهما على حد تعبيره "، ويشير إلى ابن القيم في خلال حديث شحاتة عن الحياة بوصفها سجناً للآدمي " فالموت هو الذي يعطي التفسير للحياة ، وهو اليقظة التي تحدث عنها ابن القيم ، ويكرر هذه الإشارة عندما يتحدث عن لحظة وفاة شحاتة (رحمه الله)[42] وتأتي معظم النصوص الدينية في هذا الاتجاه فهي في محور النموذج وما يتصل به وبآرائه في الحياة والموت فقد استخرج ثلاثة محاور لقطبي النموذج الرئيسين (محور التحول – الثبات) و(محور الشعر – الصمت) و(محور الحب – الجسد)[43].

ولعل هذه النصوص الدينية ذات الطابع الفقهي كانت الجدار الذي سند به الناقد مكونات النموذج باعتباره بناءً فكريا فلسفياً ، فنواة الفكرة التي نهض عليها النموذج قصة " حواء وآدم " عليهما السلام ، فحواء – كما يقول المؤلف – هي اللحظة الحساسة في تاريخ البشر منذ تواجه معها آدم على مشهد التفاحة وهي تقدمها له ليأكل منها ، فضعف أمامها ناسياً تحذير الله سبحانه وتعالى فأكل الحرام ، فالخطيئة طريق الهبوط إلى الأرض (المنفى)، والتكفير طريق العودة إلى الفردوس.

من هنا كانت النصوص الدينية محور الاهتمام في هذا الجزء من الدراسة ، ولم تكن الإشارة إلى نصوص ابن حزم وابن قدامة وغيرهما هي مناط الاهتمام فحسب ، بل كان الاستشهاد بالآيات القرآنية الكريمة والأحاديث الشريفة أيضاً ، ولكن النص القرآني والنص النبوي لا يقعان في صلب هذه الدراسة . وحسبي أن أشير إلى أن الدائرة التي ظل يتحرك

فيها النص الفقهي هي دائرة النموذج في بعده الفكري الفلسفي ، وليس الفكر النقدي .

وإذا كــان جهد الناقد الرئيس في كتابه " الخطيئة والتكفير " قد انصــب عــلى تأصيل بعض المفاهيم الحديثة في التراث وتكريس منهج المقاربــة للنصــوص الإبداعية على أسس واضحة استئناساً بالتراث أي طــرداً للوحشـــة الناجمة عن التعامل المباشر مع مصطلحات مستقاة من الــنقد الغــربي كمــا يقول في كتابه " ثقافة الأسئلة "[44] لكي يتكلم النقد بالعــربية " مشيراً إلى قول أعرابي للأخفش : أراكم تتكلمون بكلامنا في كلامــنا بمــا ليــس من كلامنا "، وإذا كان هذا الاستئناس ومحاولة طرد الوحشة كان هدفاً في ذاته في كتاب " الخطيئة والتكفير " فإنه يتحوّل إلى محاولة صياغة مشروع نصوصي يتحرك بمصطلحات عربية وبمفهومات عــربية ، من أجل قراءة نصوص في اللغة ذاتها ، ولهذا فهو يشرع في خطــوات لها طابع التكامل من أجل هذه الصياغة قارئاً التراث ونصوصه قــراءة موجَّهــة نحو هذا الهدف ، فإذا كانت قراءته في المرحلة الأولى جــاءت وفقــاً لمتطلــبات الموقف وما تمليه التداعيات التي تستحضرها عناصــر المشــروع الغــربي ، فــإن القراءة في المرحلة التالية قراءة تأسيسية ، ليست وليدة التداعي بل هي المبتدأ والمنطلق ، لذا نجد الناقد يســتدعي قول الحاتمي عن النص الجسد بأبعاده الاصطلاحية مكملاً إياه بحديث عبدالقاهر الجرجاني عن (الائتلاف)[45] وما يفضي إليه من وظيفة ، ويحشــد مــن النصــوص ما يؤكد مفهوم الحاتمي عن جسدية النص وحيويــته فيأتي بأبيات لأبي العباس عبدالله بن محمد الأنباري (الناشىء الأكــبر)[46]، ثــم يخطــو خطوة أخرى في اتجاه التأسيس النظري عبر الاستشــهاد بمقولة للخليل بن أحمد عن تشبيه البيت بالخيمة حيث تنبثق فكــرة البــناء مســتدعياً نصاً آخر للقرطاجني يحيل إلى تصــوّر عربي

شمولي يقول الناقد عنه إنه يسبق الفكر النقدي في تصوّره البنائي للنص إذ يحقق (الائتلاف) بين (المختلفات)، ويستدعي أيضاً لثعلب العلاّمة اللغوي الذي يقيم التماثل بين النص والفرس ، ويعقب على ذلك بقوله : " وهذه كلها ثقافة نصوصية حية ظلت تتنامى لدى الإنسان العربي مبدعاً ولغوياً ومنظِّراً "[47].

وهكذا يقف على صورة (النص) عند العرب بوصفه جسداً حياً مُركَّباً وعلى أنه ذو قيمة وظيفية ، وينطلق من ذلك إلى تقرير وجود نواة النص (القلب)، وهو (الصوتيم) البنية الصغرى : المضغة التي تقرّر صلاح الجسد أو فساده على حد تعبيره ، حيث تقوم بين الصوتيم وبين الأجزاء الأخرى للنص علاقات تتكون من التركيب الإنشائي والدلالي ، ويشير إلى مفهوم الجرجاني حول علاماتية اللغة الذي يؤكد مفهوم (الإشارية) التي تفضي إلى الأثر . وإن بنيان النص الذي يقوم على هذه العلاقات والذي سبق به كولردج وديريدا وتمايزه عنها وأخذه بمبدأ تداخل النصوص الذي نستطيع أن نعانيه في جسد النص وتحوّلاته بوصفه ذا صفات وراثية ، ويشير إلى أمثلة ذلك في المعارضات الشعرية والنقائض والاقتباسات والتضمينات وما يسميه الأوائل بالسرقات الأدبية أو (الاحتذاء) عند الجرجاني بما يجعل التعامل مع النص على أنه بنية مفتوحة .

وهكذا يشير الناقد إلى منهج نصوصي متكامل يستقيه من التراث، ويسمي (الإجراء) بالتشريحية حيث يسبر تركيبات النص وأبنيته ، والنظر التأويلي الذي لا يكتفي بصريح الدلالة بل يعتني بخفايا الأمور وبواطنها وذلك من خلال التمسك ببراهين النص ومقوّماته التكوينية لكي لا نتوه في تأويلات تخمينية ينفرط بها حبل العلاقة فيما بينها وبين عالم اللغة والنص .

مــن هنا نجد الناقد وقد آب إلى المفهوم الوظيفي للبنية ووضع حــدوداً لحــرية الإشارة العائمة التي تحدث عنها في الخطيئة والتكفير ، كذلك فإن القراءة الاستقطابية التأصيلية في هذا الكتاب تحولت إلى قراءة تأسيسية تكاملية تسعى إلى بناء النظرية في تكاملها وتواصلها في كتاب " ثقافة الأسئلة " ثم في كتاب " المشاكلة والاختلاف ، قراءة في النظرية الــنقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف "[48]. حيث قاعدة (الاختلاف) مبدأ نصوصي يجد بذرته لدى الجرجاني ، فالنص المختلف هو ذلك الذي يؤسســس لــدلالات إشــكالية ، والنص شبكة دلالية متلاحمة من حيث البــنية، ومتفتّحة من حيث إمكانات الدلالة ، وهذا النص المختلف تشير إليه مقولات الجرجاني ، وفي المقابل هناك مفهوم المشاكلة الذي يهدف إلى جعــل الإبداع نظاماً انضباطياً يتشاكل النص بوصفه لغة مع الأشياء بوصــفها واقعــاً مقرراً سلفاً . فقد جعل الناقد من النص التراثي أساساً بيــنما جعل من النصوص الغربية نصوصاً ثانوية كديريدا يستدعيها عند الحاجة ليدلل أو يقارن أو يثبت فالنص – هنا – هو المنطلق وهو الأصل وهو هنا مؤسس وليس مجرد مؤصل .

الـهوامش

1) راجع فيما يتعلق بهذه المسألة :

- د. جابــر عصــفور ، مقدمات منهجية ، قراءة جديدة لتراثنا النقدي ، النادي الأدبي الثقافي بجدة ، المجلد الأول ، 1419/12/20هـ ،
- علي حرب ، نقد النص ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 1993 .
- علي حرب ، نقد الحقيقة ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 1993 .
- محمــد عابد الجابري ، التراث والحداثة ، دراسات ومناقشات (مركز دراسات الوحدة العربية)، ط1 ، بيروت ، يوليو 1982 .

2) صــدرت الطــبعة الأولى مــن هذا الكتاب عن النادي الأدبي الثقافي بجدة عام 1405هـ الموافق 1985م .

3) علي حرب ، نقد النص ، ص 45 .

4) الـنص في أصل الوضع اللغوي يعني السير الشديد حتى يستخرج أقصى ما عند الناقة وهذا يعني بـلوغ الغايـة في الإبداع لو ترجمنا الحسي إلى معنوي ، فالنص استخلاص للطاقة الإبداعية في عـنفوانها ، وأما البعد التوثيقي فهو المرتكز الثاني والإبانة ، البعد الثالث ، وقد عرف النص في المعجـم الوسـيط بأنــه صيغة الكلام الأصلية التي وردت عن المؤلف " وهو ما يشير إلى البعد التوثيقي .

انظر – ابن منظور ، لسان العرب ، دار الكتب (د.ت) مادة نص .

– الأزهـري ، تهذيـب اللغة ، تحقيق عبدالسلام هارون ، المؤسسة المصرية العامة ، القاهرة ، 1964 .

وانظـر أيضـاً – د. عبدالمـلك مرتاض (نظرية ، نص ، أدب) بين الرتاث والحداثة قراءة جديدة لتراثنا النقدي ، النادي الأدبي الثقافي بجدة ، 1410هـ ص 267 ، 268 .

5) ميز الدكتور جابر عصفور بين النص والعمل الأدبي مشيراً إلى جملة من الخصائص أهمها انفتاح النص ، وذلك في كتابه آفاق العصر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1997هـ ص 185 ، ص 186 .

6) أشـجان الهندي ، توظيف النص التراثي في الشعر السعودي المعاصر ، النادي الأدبي بالرياض ، الرياض ، 1996 ص 22 .

7) عبدالله الغذامي ، الخطيئة والتكفير ص 97 .

8) المصدر السابق ص 29 ، ص 127 ، ص 209 ، ص 280 ، ص 337 .

9) المصدر السابق ص 315 .

10) المصدر السابق ص 235 .

11) المصدر السابق ص 262 .

12) المصدر السابق ص 291 ، ص 292 .

13) المصدر السابق ص 116 .

14) المصدر السابق ص 11 وص 104 .

15) المصدر السابق ص 11 وص 12 .

16) المصدر السابق ص 340 .

17) المصدر السابق ص 77 .

18) المصدر السابق ص 81 .

19) المصدر السابق ص 83 .

20) المصدر السابق ص 111 .

21) المصدر السابق ص 143 .

22) المصدر السابق ص 149 .

23) المصدر السابق ص 218 ، ص 348 .

24) المصدر السابق ص 287 .

25) المصدر السابق ص 122 .

26) المصدر السابق ص 319 .

27) المصدر السابق ص 302 .

28) المصدر السابق ص 261 .

29) المصدر السابق ص 15 ، ص 16 .

30) المصدر السابق ص 16 .

31) المصدر السابق ص 19 .

32) المصدر السابق ص 25 ، 26 .

33) المصدر السابق ص 98 .

34) المصدر السابق ص 131 .

35) المصدر السابق ص 53 .

36) المصدر السابق ص 317 .

37) المصدر السابق ص 36 ، ص 37 .

38) المصدر السابق ص 48 .

39) المصدر السابق ص 79 .

40) المصدر السابق ص 19 .

41) المصدر السابق ص 310 .

42) راجع : عبدالرحمن بدوي ، الفلسفة والفلاسفة في الحضارة العربية ، موسوعة الحضارة العربية الإسلامية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت 1987 ، المجلد الأول ، ص 116 ، ص 199 .

43) د. عبدالله الغذامي، الخطيئة والتكفير (مصدر سابق) من ص 44 إلى ص 48 ، ومن 296 – 298 ثم ص 314 .

44) الخطيئة والتكفير ص 152 ، ص 168 .

45) المصدر السابق ص 225 .

46) المصدر السابق ص 198 .

47) صدر هذا الكتاب تحت عنوان (ثقافة الأسئلة ، مقالات في النقد والنظرية) عن النادي الأدبي الثقافي بجدة ويحمل رقم 72 ، بتاريخ 1412/7/10هـ الموافق 1992/1/14م .

48) ثقافة الأسئلة ص 96 وما بعدها .

49) المصدر السابق ص 97 .

50) المصدر السابق ص 99 .

51) صدر هذا الكتاب عن المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 1994 .

* * *

هل تحمل الثقافة العربية صورة واحدة للمرأة ؟

سعاد المانع

مقدمة :

من الأشياء الجميلة في " النقد الثقافي" الذي تبنى الدكتور عبدالله الغذامي مشروع طرحه في كتابه النقد الثقافي / قراءة في الأنساق الثقافية العربية أن هذا الكتاب يثير عديداً من التساؤلات سواء عند من يتفقون مع الدكتور عبدالله الغذامي في عموم طرحه ، أو من لا يتفقون . ولعل أهم سؤال تستثيره في الذهن قراءة الكتاب هو السؤال التالي : أتكون الثقافة (أو الأنساق الثقافية) ثابتة عبر الزمن أم أنها تتطور مع الزمن ومع التغيرات التي تحدث للأمة ؟ لقد أشار الكتاب إلى تغير " خطير " طرأ على طبيعة المجتمع العربي قبل الإسلام حين نشأت بعض الممالك العربية الصغيرة على الأطراف ، وظهر معها الشاعر المداح ، والفرد الممدوح ، وبهذا تغير النسق الثقافي وظل مهيمناً حتى اليوم " (النقد الثقافي 143).

ولست هنا بصدد نقاش الفكرة العامة للكتاب ، ولكن بصدد نقاش السؤال حول ثبات الثقافة أو تطورها . وسأقف عند زاوية من زوايا الثقافة العربية حيث تظهر المرأة عبر الأدب . وقد أشار الكتاب ضمن أشياء أخرى إلى الموقف من الأنثى في النسق الثقاف العربي "وأدنى الجميع هو الأنثى ويجري دائماً تحقير الأنوثة وهو معنى نسقي جوهري " (ص 125)، وهذا يشير إلى فكرة الثبات في النظرة إلى الأنثى. وقد تناول الدكتور الغذامي – من قبل – الأنثى في الثقافة العربية في أكثر من كتاب ، ولست هنا أيضاً بصدد تتبع ما يشير إليه هذا الكتاب

أو الكتب الأخرى في السياقات الجزئية حول الموقف من الأنثى في الثقافة العربية كما يتمثل في اللغة والأدب . إن مدخلاً كهذا – في رأيي – قد لا يقدم إضافة ذات جدوى للقراء أو السامعين المهتمين بالقضية . ولكن هنا وددت عبر التساؤل الذي يحمله العنوان أن أطرح فكرة عامة تتصل بالثقافة العربية وموقفها من المرأة ، ومدى وجود ثبات أو تعدد في صورة المرأة في هذه الثقافة .

* * *

إن هذا الموضوع يشغل اهتمامي منذ سنوات عديدة بحكم كوني امرأة ، وكتب التراث العربي على تنوعها ظل يشغلني تتبع الموقف من المرأة فيها كلما وجدتني منهمكة للقراءة في جانب منها ، حتى حين تكون هذه القراءة من أجل بحث أكاديمي لا صلة له بموضوع المرأة . وقد ظل دوماً يواجهني التساؤل ، كلما قرأت في التراث شيئاً يتصل بالمرأة أو يتصل بفكرة الأنوثة ، عما إذا كانت الثقافة العربية تتمثل في اللغة والأدب في شتى أشكاله ، تحمل صورة واحدة للمرأة في عصورها المختلفة ؟. وظل أيضاً هذا التساؤل عالقاً بذهني كلما قرأت ما يكتب في إطار النقد النسوي في الغرب من آراء تدور حول المرأة والأنوثة وموقف الثقافات المختلفة منها . إن هذا يدفعني للعودة إلى التراث ومحاولة النظر فيه ثانية وثالثة ، كي أصل إلى حقيقة أطمئن إليها .

إن البحث في أكثر من زاوية من زوايا الأدب ، والنظر المتأمل في أكثر من عصر ، يبين لنا أن صورة المرأة في الثقافة العربية تفاوتت من عصر إلى عصر ، وأن العصر الواحد تظهر فيه أحياناً أكثر من صورة واحدة للمرأة ، وقد يصل الاختلاف بين الصورتين إلى حد التناقض . بل ويمكن أن نذهب إلى مدى أبعد من ذلك ، أن نلحظ أنه توجه أحياناً للمرأة صورتان مختلفتان عند الشاعر الواحد أو الأديب .

إن كتب الجاحظ وهي تحمل لنا جانباً من الثقافة العربية من بداياتها وحتى منتصف القرن الثالث الهجري تقدم دليلاً واضحاً على تنوع صور المرأة في النثر الأدبي في الثقافة العربية . وإن كتاب أبي الفرج الأصفهاني الأغاني – وهو يحمل نصوصاً شتى من التراث الأدبي القديم عند العرب ، يشترك فيها الشعر والسرد ويتمازج فيها الخيالي بالحقيقي – يتمثل فيه جانب ليس بالقليل من صور مختلفة للمرأة . وإن شعر أبي العلاء المعري في القرن الخامس الهجري خاصة في ديوانه اللزوميات يوجد فيه جانب كبير من تنوع الصورة للمرأة .

وما تسعى إليه الدراسة الحالية هو عرض أمثلة تبين مدى تنوع صورة المرأة في الثقافة العربية القديمة ، والنظر في مدى اختلاف القيم التي تتصل بصورة المرأة في الثقافة العربية من خلال تعدد هذه الصور. وهذا النظر يتتبع صورة الأنثى أينما وجدت ليتتبع مدى انعكاس القيم التي تصل الثقافة في عصر معين بتصور معين للمرأة ، أو تجاور قيم مختلفة في عصر واحد . ويمكن أن ننظر بصورة تراتبية إلى العصور لنتبين التشابه أو الاختلاف في الصور التي تظهر للمرأة ، أو نتبين ازدواجية النظرة في عصر واحد . وفي الورقة الحالية – رغبة في التجديد – لن أتناول إلا صورة المرأة كما تظهر في الشعر والنثر في الجاهلية وحتى نهاية القرن الأول الهجري .

* * *

يقود النظر في التراث العربي القديم (حتى نهاية القرن الأول الهجري) في ما يتصل بالمرأة ، إلى تبين صورتين مختلفتين على وجه العموم . تبدو المرأة في إحداهما مكروهة على الجانب المعنوي وتحتل مكانة دنيا ، وتبدو في الأخرى تحتل مكانة معنوية عالية .

والـــنظر المـــتأمل فـــي عـــدد من مجموعات الشعر القديم مثل المفضـــليات والأصمعيات ، وجمهرة أشعار العرب ، ودواوين الحماسة ، وكذلك دواوين الشعراء التي تعود إلى العصر الجاهلي أو تعود إلى القرن الأول مثل دواوين زهير والحطيئة والفرزدق وجرير وعمر بن أبي ربيعة وذي الـــرمة ، يـــبين أن كـــل هذا يقدم صوراً متفاوتة للمرأة في الشعر القديم . والنظر في دواوين الشعراء الذين جاءوا بعدهم مثل بشار وأبي تمـــام والبحتري والصنوبري والشريف الرضي يؤكد هذه الفكرة ، كذلك الـــنظر فـــي مـــا ورد عـــن المـــرأة فـــي النثر الأدبي إجمالاً في الكتب الموســـوعية والأمثال والمقامات والقصص ، والشذرات التي ترد عابرة فـــي بعـــض الكتب المتخصصة يظهر معه أن هناك أكثر من رؤية واحدة للمرأة .

والمشـــكلة التي تواجه الدارس أو الدارسة للموضوع هو كيف يمكـــن تحـــري المـــنقولات الصحيحة التي تعود إلى العصر القديم ، وقد جـــرت رواية الشعر والخطيب والأقوال المنسوبة إلى شخصيات معروفة في ذلك العصر من خلال الرواية الشفوية امتزاج قديم بجديد . ومن هنا يمكـــن النظر في ما تحمله النصوص بحذر وعدم الاكتفاء بأمثلة قليلة . إن الأمثال وهي أقرب ما يطرح على أنه يمثل شعور الجماعة أو الشعور اللاوعي عند الجماعة ، نجد عند النظر فيها أمثالاً يناقض بعضها بعضاً وتتضارب من خلالها الصور المنقولة عن المرأة .

عند النظر في صورة المرأة ذات المكانة في التراث القديم ، نجد نســـاء تنســـب لهن الكهانة وينسب إليهن المجد ، وينسب إليهن جودة الرأي، وتنسب أحياناً لبعضهن قيادة الجيش ، وتنسب لها جودة الشعر . إن هذا تنقله إلينا كتب التراث الموسوعية ، وتنقله كتب الأمثال ، وينقله الشـــعر ، وتـــنقله شذرات في بعض كتب ذات موضوع خاص مثل كتب

النقد أو تاريخ الشعراء أو غير ذلك . ومن الطبيعي أن لا ينطبق هذا الأمر على جميع النساء ، وإنما على فئة متميزة قليلة . ولكن الإشارة إليه تبين أن الثقافة آنذاك لا تربط صفة الأنوثة بكونها حاجزاً طبيعياً يحول بين المرأة وبين أن يكون لها مكانة في المجتمع . ولا تتخذ من المرأة موقفاً يواجهها بالصمت التام عن ذكر أي أمر يتصل بها ويتصل بالجماعة ، ولا تجعل ذكر المرأة دوماً مقصوراً على الجسد فلا ذكر لها إلا في سياق الجمال الجسدي والمتعة . وأيضاً لا تربط الثقافة إجمالاً بين المرأة والشر أو الحمق أو قصور الرأي .

إن كتب التراث تتحدث عن تقدير رأي المرأة كما هو الحال في الكهانة ، وكما هو الحال في أحد الأبناء ذوي المكانة في القوم بآراء أمهاتهم . وهناك قصص عديدة تحملها الأمثال وكتب السير تتصل باتباع الأبناء رأي الأم الحكيمة ، أو تبين خطل القوم إذا ما رفضوا الأخذ برأي امرأة بعيدة النظر مثل قصة زرقاء اليمامة المعروفة .

ومن هنا لم يكن في القديم ذكر اسم الأم ينبغي أن يصان عن أن يعرفه القوم كما هو الحال في الثقافة العربية المتأخرة . إن المتنبي وهو نتاج ثقافة القرن الرابع كان حتى وهو يرثي أم سيف الدولة وأختيه بمراث رائعة كان لا يذكر اسماً لأي منهن ، فالثقافة في عصره أخذت ترى أنه من زيادة الصون المبالغ للمرأة أن لا يذكر اسمها . ولعل هذا البيت الذي ورد ضمن رثائه لخولة أخت سيف الدولة يعبر تماماً عن موقف الثقافة في عصره :

كأن " فَعْلة " لم تملأ مواكبها ديار بكر ولم تخلع ولم تهب

(شرح العكبري 88/1)

في القديم نجد أسماء الأمهات تتصدر أسماء بعض الرؤساء أو بعض القبائل عند مدح الشعراء إياهم وذكر مجدهم . يقول مثلاً حسان بن ثابت في مدح الغساسنة في الجاهلية :

أولاد جفنة حول قبر أبيهم قبر ابن مارية الكريم المفضل

(ديوان حسان ، بيروت ص 183)

ويقول بعد أن دخل الإسلام في رثاء الرسول صلى الله عليه وسلم :

يا بكر آمنة المبارك ذكره ولدتك محصنة بسعد الأسعد

(ديوان حسان ، بيروت ص 63)

واستمر الأمر في المدح والفخر بذكر اسم الأم أو الجدة عند شعراء العصر الأموي . يقول جرير في ثنايا المدح لعبدالعزيز بن مروان مشيراً إلى أمه ليلى :

طلبن ابن ليلى من رجاء فضوله ولولا ابن ليلى ما ورد بنا مصرا

(ص 170)

ويمدح عمر بن عبدالعزيز مشيراً إلى نسبته لجدته ليلى :

إليك رحلت يا عمر بن ليلى على ثقة أزورك واعتمادا

* * *

عليكم ذا الندى عمر بن ليلى جواداً سابقاً ورث الجيادا
إلى الفاروق ينتسب ابن ليلى ومروان الذي رفع العمادا

(ص 107)

ويقول عن عبدالله بن عمرو بن عثمان مشيراً إلى جدته أروى :

يزين أيام ابن أروى فعاله وعادي مجد في أشم رفيع

(ص 287)

ويقول في مدح هشام بن عبدالملك :

سـماه أولاد بـرة بـنت مـر إلى العـلياء في الحسب العظيم

(ص 412)

ونجد الفرزدق أيضاً يفخر بكرم الآباء والأمهات معاً ويمدح بذكر الأم والأب . فممدوحيـه ينـتمون لـ " دارم "، وهم ينتمون لـ " بنات عوف ، لخيرات وأكرم أمهات ".

دعائمـه أولاك ، وهـم بـنوها فمـن مـثل الدعـائم والبـناة
ألاك لـدارم وبـنات عـوف لخيـرات وأكـرم أمهـات

(صادر 1/190-110)

ويفخر بنفسه في قصيدة أخرى من قصائد النقائض يخاطب فيها جريراً :

فلو كنت من أكفاء حدراء لم تلم عـلى دارمـي بين ليلى وغالب

(صادر 1/97)

هنا يأتي الفخر من الجانبين الأم والأب "ليلى وغالب ".

عند النظر في جانب آخر من ثقافة هذا العصر يمكن التوقف عند تقـبل أن تبـلغ الأنـثى الغاية في جودة الشعر ، حسب منظور الجودة الشعرية آنذاك . فالنابغة الذبياني يقول عن الخنساء حين أنشدته شعرها فـي سـوق عكاظ ضمن عدد من كبار الشعراء " والله لولا أن أبا بصير أنشـدني (آنفاً) لقلت إنك أشعر الجنس والإنس). هنا نجد النابغة يعطي الخنساء مكانة تكاد تبلغ المركز الأول في الشعر حين يجعلها أشعر الجن والإنس لولا أنه سمع شعر الأعشى قبلها . هذه المكانة عند النابغة تبدو مكانة مطلقة لا تقف في حدود شعر فئة معينة . ونجد في بقية القصة أن حسـان بـن ثابـت اعترض على هذا الحكم وأنه رأى أنها أشعر الإناث فقـط ، ولكن نجد في القصة أيضاً أن الخنساء تجيبه بما يفيد أنها أشعر

الإناث والذكور معاً . ولا يعنينا هنا مدى صدق الحكم هنا ولكن يعنينا أن أصواتاً متعددة تظهر في هذه الروايات حول شعر المرأة ونجد فيها حكم المرأة على شعرها .

وهناك قصة أخرى تتصل بحسان نفسه وتتصل بقضية الميزة في الشعر للنساء . يروي ابن قتيبة في الشعر والشعراء أنه كانت لحسان بنت شاعرة ، وأرق حسان ذات ليلة فعن له الشعر فقال بيتاً "ثم أجبل "، وتوقف ولم يستطع أن يكمل . لاحظت ابنته ذلك فسألته " فهل لك أن أجيز عنك ؟ قال : وهل عندك ذلك ؟ قالت : نعم ، قال : فافعلي ". فأخذت تقول بيتاً وهو يقول بيتاً ، ولفرط إعجابه بشعرها قال لها " لا أقول بيت شعر وأنت حية ، قالت : أوأؤمنك ؟ قال : وتفعلين ؟ قالت : نعم ، لا أقول بيت شعر مادمت حياً " (الشعر والشعراء 307/1).

وهنا في القصة عن حسان وابنته ، يظهر أن الثقافة التي تداولت هذه القصة تتقبل أن تكون ابنة حسان أكثر شاعرية منه . ويتبين في ثنايا القصة أن جنوح البنت إلى الصمت هو ما كفل استمرار التميز لشعر الأب . ونحن وإن كنا لا نستطيع أن نقطع بصحة هذه المرويات ، لا يعنينا كثيراً أن تكون الرواية صحيحة أو مختلفة . ولكن ما يعنينا هو هذا الحكم المرتبط برواية القصتين في كونهما تحملان في ثناياهما إقراراً من الثقافة في حدود ذلك العصر بقدرة المرأة على التميز في الشعر .

من جانب آخر نجد أيضاً خللا القرن الأول أن أصوات النساء تتردد ضمن من كن يناصرن علياً ، ونجد أسماء النساء تتردد ضمن من كن يسهمن في الحروب كما يرد عند نساء الخوارج . ونجد ذكر وفود نساء كبيرات في السن يقدمن على معاوية أو يستدعيهن هو ، وتنسب إلى هؤلاء النساء خطب يحرضن فيها القوم ضد معاوية أثناء المعركة

بيـــن معاوية وعلي . هذه الثقافة في ذلك العصر تصل بين المرأة وبين الجماعة .

كذلك نجد أصوات النساء تتردد في مجال التعليق على الشعر ، وانتقاد الشعراء ، كما يظهر في ما ينسب من نصوص نقدية لسكينة بنت الحســين أو لغيرها . وهنا أيضاً ليس يعنينا كثيراً النظر في مدى صحة نســبة هذه النصوص إلى سكينة أو غيرها من نساء ، بقدر ما يعنينا أن نـــبين أن مجرد تداولها في ثقافة ذلك العصر يحمل دليلاً أن الثقافة تقبل أن يكون نقد الشعر تقول به المرأة .

عــند الــنظر أيضاً في جانب آخر من الجوانب التي تجد صورة للمرأة تتسم بالتقدير ، نجد مرثية جرير المشهورة في زوجته :

لـولا الحيـاة لعـادني استعبار ولـزرت قـبرك والحبيب يزار

ولأن هــذه المرثية معروفة لا أحسبني ، وهذا يعني أن جمهور المتــلقين كـــان معجباً بها وإلا لما انتشرت . يذكر ابن قتيبة في الشعر والشــعراء أنهـــا مـــن جيد شعر جرير ، وأنها سارت في البلاد حتى أن جريـــر أطلق عليها " الجوساء " لانتشارها . إن انتشار هذه المرثية في ذلـــك العصر يحمل في طياته تقبل ثقافة ذلك العصر لرثاء الزوجة حيث تسبغ عليها كثيراً من الصفات المعنوية .

ويمكن ذكر ملاحظة تتصل بهذه المرثية ، إن هذه المرثية جاءت مقدمـــة لقصيدة من قصائد النقائض التي تعتمد الهجاء . ولكن ما حدث أن رثاء جرير لزوجته ظل متداولاً في عصره ومن هنا سماها الجوساء ، وظـــل خـــالداً بعـــد عصره ، أما بقية القصيدة التي تحمل الهجاء فظلت متروية في بطون الكتب يطالعها المختصون .

* * *

عند النظر في الجانب الآخر ، وهو الصورة التي تحمل ازدراء للمرأة . وهناك أقوال عدة تنسب إلى هذا العصر ويظهر فيها ازدراء للمرأة . ولكن هنا يمكن أن نذكر بعض شعر الفرزدق مثالاً على ذلك . ونجد مثالاً آخر واضحاً لهذا إعلان التعالي عن بكاء الزوجة كما يظهر عند الفرزدق في أبيات قالها عند موت زوجته حدراء :

يقولون زر حدراء ، والترب دونها	وكيف بشيء وصله قد تقطعا
ولست وإن عزت على بزائر	تراباً على موسومة قد تضعضعا
وأهون مفقود إذا الموت ناله	على المرء من أصحابه من تقنعا
يقول ابن خنزير بكيت ، ولم تكن	على امرأة عيني ، إخال لتدمعا
وأهون رزء لامرىء غير عاجز	رزية مرتج الروادف أفرعا

لا تحتمل الأبيات تعليقاً عليها في بيان ازدراء المرأة كإنسان .

وكذلك نجد في رثاء ولد له توفيت وهي حامل :

وغمد سلاح قد رزئت فلم أنح	عليه ولم أبعث عليه البوكيا
وفي جوفه من دارم ذو حفيظة	لو أن المنايا أنسأته لياليا

(مراثي الآباء والأمهات 66)

كل ما يحمل على الأسف لفقد هذه المرأة هو كونها " غمد سلاح"، والمقصود هنا هو سليل الفرزدق الذي تحمله في أحشائها " وفي جوفه من دارم ذو حفيظة " تتوقع منه النحابة لو أمهلته المنايا . ويمكن الملاحظة أن صورة الرجل في شعر الفرزدق يظهر فيها أن المرأة يمكن أن يذكر البكاء عند الغزل بها وتصوير شدة اللهفة عليها ، أما عند موتها فلا تستحق أن يبكي عليها .

ومن الغريب أن هذه الصورة للمرأة " غمد سلاح " تقبلها عدد من الشعراء والكتاب في حديثهم عن المرأة وعدها بعضهم صورة بديعة في البلاغة عند الحديث عن المرأة .

ونجـد للفرزدق أبياتاً يتحدث فيها عن بنية له لم تكن أمها حرة ذات شرف :

ما ضرها إن لم يلدها ابن عاصم	وإن لم يلدها من زرارة معبد
ربيبة دأيات ثلاث ربينها	يلقمها من كل سخن ومبرد
إذا اتبهت أطعمنها وسقينها	وإن أخذتها نعسة لم تسهد
وشبت فلا الأتراب ترجو لقاءها	ولا بيتها من سامر الحي موعد

(الديوان 155/1)

هـنا تتسم صورة البنت بالسلبية التامة ، ولا يظهر لها صورة غير صورة الجسد المعتنى به من الدايات اللاتي يرعينها .

وهـنا إذا ما أردنا الحكم من خلال ما سبق أن الفرزدق لا يوجد في شعره إلا نظرة تقرن المرأة بالسلبية (البنت) وبالجسد (رثاء حدراء) وبكونها وسيلة لجلب ذرية ذكور (وغمد سيف)، كان علينا أن نتساءل أيبدو الفرزدق هنا شاعراً يحمل رؤية متحيزة ضد المرأة ، أم هو يبدو نتاج ثقافة تزدري المرأة ؟

* * *

ولكـن كيف نجد معياراً يبين ما تثيره الثقافة وما يكون توجهاً من الأفراد سواء جاء في الشعر أو في النثر . هل يمكن أن يكون الانتشار للقصائد معياراً صالحاً أن نحكم من خلاله على توجه الثقافة في عصر من العصور . إن مرثاة جرير في زوجته انتشرت ولم ينتشر الهجاء الذي جاء في أعقابها ، ومرثاة جرير لزوجته انتشرت ولم تنتشر أبيات الفرزدق في حدراء . وانتشار المدح والفخر بذكر الأمهات أكثر شيوعاً في هذا العصر مما يحمل ازدراء للمرأة . إذا كان هذا المعيار صالحاً نصل إلى أن الصورة الغالبة على الثقافة في القرن الأول كانت تحتل المرأة فيها مكانة لها من التقدير ما لها .

* * *

ملامح النقد الثقافي

الغذامي أنموذجاً

حسن البنا عز الدين

يتصـــل مصطلح النقد الثقافي في نظرية الأدب المعاصرة بمصطلحات أخرى على القدر نفسه من الأهمية مثل التاريخانية الجديـــدة والدراســـات الثقافية والتحليل الثقافي والنقد الثقافي والمادية الثقافية نـــاهيك عن الثقافة نفسها . وتسعى الورقة الراهنة إلى محاولة الكشف عن ملامح هذا النوع من النقد في الخطاب النقدي العربي المعاصر ، مع التركيز على عمل عبد الله الغذامي الأخير (2000) بعنوان *النقد الثقافي : قـــراءة في الأنساق الثقافية العربية [(مقدمة نظرية)]*. وقد أسقط الناشر العـــبارة الأخيـــرة من العنوان على نحو ما صرّح المؤلف في محاضرة أخيـــرة عن كتابه بالرياض . ولمّا كان عمل الغذامي أول عمل بالعربية، في حدود علمنا، يحمل في عنوانه عبارة " النقد الثقافي " ويكرس نفسه لاكتشـــاف الموضـــوع فـــي الثقافة العربية ، ويصف عمله بأنه " مقدمة نظرية " فإن كل بحث عن ملامح هذا النوع من النقد في الخطاب النقدي العـــربي المعاصر (أو حتى القديم) سوف يكون بمثابة البحث عن جذور الوعـــي بالـــتوجه نفسه في ذلك الخطاب دون أن يعني ذلك أن الغذامي مسبوق في عمله في العربية. وقد سبق الغذامي نفسه بأعمال أخرى عن *المرأة واللغة* (1997) *وثقافة الوهم* (1998) *وتأنيث القصيدة* (1999) وكلها تتصـــل بالـــنقد الثقافي اتصالاً وثيقاً ولكن الكتاب الراهن انفرد بفصلين أساســـيين عن ذاكرة المصطلح والنظرية والمنهج ، وخمسة فصول في تأصيل الفكرة الأساس وتطبيقها على الأنساق الثقافية العربية .

وســـوف نرجئ الكلام هنا عن جذور الوعي النقدي الثقافي في الـــنظرية الأدبيـــة العـــربية، سوى ما يتصل بها في كلام الغذامي نفسه، ونحصر كلامنا في النظر في عمله في ضوء مجمل أعماله السابقة وعلى

خلفية النظرية الغربية المعاصرة وهي النظرية التي اعتمدها مرجعياً وتفاعل معها وأضاف إليها . وقد نستطرد إلى النظر في ردود الفعل التي أثارها الكتاب الأخير في متلقيه عبر الصحافة الأدبية العربية .

للوهلة الأولى يكتشف قارئ الغذامي أنه كاتب ثقافي ، إذا جاز التعبير ، منذ عمله الأول *الخطيئة والتكفير* (1985) حتى آخر عمل له بين أيدينا . وهو كذلك قارئ ثقافي، مهموم بقضايا مجتمعه ونادب نفسه إلى مواجهتها إلى درجة التورط والتعرض لسوء الفهم حتى لقد أصبح ظاهرة ثقافية سواء في مجتمعه الأصغر المحافظ أو خارج هذا المجتمع الأقل محافظة . من هنا يبدو الحوار معه شفوياً أو عبر الكتابة ممتعاً ومثيراً وإن لم يخلُ من اختلاف معه لا مفر منه في كل الأحوال . إنه كاتب مختلف فكيف لا نختلف معه ؟ ولا أظن أنه يحب *المشاكلة* إلا بقدر ما يرغب في *الاختلاف* . وقد كتب كتاباً يحمل عنوان *المشاكلة والاختلاف* (1994) وهو يتصل كذلك بالكتاب الراهن من حيث كان العنوان الفرعي له (*قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف*) ، وسوف نعود إلى هذا الكتاب أدناه .

يلاحظ المتأمل في الكتابات الغربية عن النقد الثقافي وما يدخل في ذاكرة المصطلح ، على حد تعبير الغذامي ، أن إشكالية المسألة موضوع البحث تتم مناقشتها انطلاقاً من إحدى قاعدتين : الأولى هي النظرية الأدبية نفسها (انظر كولر ، 1997 ، ص ص 41- 54 ، و*موسوعة برنستون الجديدة للشعر والشعرية* في مدخلها (النقد الثقافي)، 1993 ، ص ص262-264)، والأخرى تشمل التاريخانية الجديدة والتحليل الثقافي والدراسات الثقافية والثقافة . وعلى الرغم من التداخل بين القاعدتين والاعتماد الأساسي للدراسات الثقافية على الحقول الأخرى ، ومنها الأدب ، فإن الدراسات الثقافية لا تدرس الأدب بل تدرس الممارسات الخطابية التي تأتي إلينا في شكل أبنية أدبية مرتبطة بالمعرفة والسلطة .

وهكذا نستطيع أن نرى دفاعاً وهجوماً ضمنياً وتصريحاً بين أصحاب كل قـاعدة ، ومن هنا كذلك يمكن أن نقف على انتقائية لا مفر منها لدى كل معسـكر في تناول الموضوع ، مع الاعتراف بوجود أطراف من الجانبين تـنظر إلى المسـألة مـن منظور " التفاوض "، وهو مصطلح شائع في الدراسات الثقافية ، لإقرار نوع من السلام بين الطرفين.

ومـن الواضـح أن الغذامـي ينطلق أساساً من النقد criticism الأدبـي فـي اتجـاه الـنقد الـثقافي ولكنه يقوم بنقد فاحص critique لموضـوعه عـلى نحو يجعله أقرب إلى أصحاب الحقل الثقافي منه إلى الحقـل الأدبي. وهذا موقف يبدو أفضل من غيره ومع ذلك ينطوي على مخاطـره الخاصـة . وسوف نعرض لعمل الغذامي الآن من هذه الزاوية ممـا سوف يتيح لنا إقامة حوار معه ، كما سوف يعطينا الفرصة للإلمام بفكرته وإعطائها القيمة الملائمة .

فـأولاً يقـدّم الغذامـي كتابه بوصفه " مقدمة نظرية " في النقد الثقافي، ويقف على "ذاكرة المصطلح" في الفصل الأول (ص ص 11–53)، ويشير في مقدمته (ص 8) إلى أنه دعا علنياً إلى "موت النقد الأدبي" في ندوة عن الشعر ومقالة في جريدة . وفي الفصل نفسه (ص ص 14– 15) يهولـــه اهتمام النقد الأدبي المفرط بالأدبي الجمالي بالمفهوم الرسمي للأدبي على حساب ما لا يندرج تحت تصنيف الجمالي ، " مما حرم النقد مـن القدرة على معرفة عيوب الخطاب ، ومن ملاحظة ألاعيب المؤسسة الـثقافية وحيلها في خلق حالة من التدجين والترويض العقلي والذوقي لـدى مستهلكي الثقافة وما يسمى بالفنون الراقية والأدب الرفيع ". ومن ثم يسعى إلى " التأسيس لنظرية نقدية ثقافية "، أشبه بعلم العلل كما عند أهل مصطلح الحديث ، يستخدم فيها " أدوات النقد باتجاه فعل الكشف عن الأنساق وتعرية الخطابات المؤسساتية والتعرف على أساليبها في ترسيخ هيمنـتها وفرض شروطها على الذائقة الحضارية للأمة ". وهكذا يخلص

الكتاب لعرض وجوه الفعل الثقافي المؤسساتي المعقد المنطوي على عيوب في خطابه ومحاولة للهيمنة .

ومن الواضح أن الغذامي نفسه (انظر ص 16، وص 21) على وعي بمرحلة (الما بين) هذه التي يمر بها، وهي مرحلة مراجعة نقدية ذاتية، حيث ينكسر الحد الفاصل بين النقد النصوصي (الألسني) والنقد الثقافي. وفي عبارة أخرى ، يريد الغذامي أن يقول إننا (أو إنه) في الوضع الثقافي الراهن نمر بمرحلة انتقال، أو مرحلة من التحول غير المستقر ، بين الحداثة وما بعد الحداثة ، أو بين البنيوية وما بعد البنيوية. والسؤال هنا يمكن أن ينصب على التوحيد بين ضمير الأنا وضمير الآخر (الغربي) في مرحلة ثقافية واحدة . فهل النحن / الثقافة العربية المعاصرة تعيش المرحلة نفسها التي تعيشها الهُم / الثقافة الغربية المعاصرة ؟ كما يمكن أن ينصب السؤال على طبيعة مرحلة الانتقال تلك حيث لا يشير " الحد " إلى نهاية شيء ما وإنما إلى بداية شيء آخر جديد ومختلف ، في تفسير هايدجر للدلالة الإغريقية لكلمة حد. أم أن طبيعة الدراسات الثقافية وقيامها على مساءلة العلوم الأخرى واستجواب النقد الأدبي التقليدي وممارسات النظرية الجمالية ، مما جعلها إفرازاً للبنيوية وما بعد البنيوية هو الذي يجعلنا في مرحلة (الما بين) تلك ؟ وهو ما يعيه الغذامي في الفصل نفسه عندما يعرض للحدود المتقاطعة لكافة المداخل النقدية (يحيل في الفصل إلى *الخطيئة والتكفير* خمس مرات) مع الدرس الثقافي فيعرض للدراسات الثقافية ، ونقد الثقافة ، والرواية التكنولوجية ، والنقد الثقافي نفسه حيث " يأتي في الصدارة هنا قضايا الاختلاف والآخر والمعارضة مع أسئلة الذات من حيث إثباتها لذاتيتها وتمثلها لها ، هناك حيث الهامش الذي فيه يتواجه المختلف مع المهيمن في مواجهة صارمة ". (ص 33) وكذلك الأمر فيما يتصل بالنقد المؤسساتي، والتعددية الثقافية وما بعد الحداثة ،

والجماليـــات الـــثقافية (التاريخانية الجديدة)، والناقد المدني عند إدوارد ســـعيد . فكل هذه المداخل تؤسس ذاكرة المصطلح (النقد الثقافي)، التي تؤسس بالتالي للنظرية الخاصة التي يطرحها الغذامي في الفصل الثاني.

وقـــبل أن نقرأ الفصل الثاني نتوقف عند ملاحظة أخيرة خاصة بالفصـــل الأول وهـــي تتعـــلق بإشـــارة الغذامي إلى ستيفن قرين بلات Stephen Greenblatt فـــي كلامـــه عـــن الجماليات الثقافية (التاريخانية الجديـــدة) (ص ص 42- 50)، وقد عاد الغذامي هنا إلى كتابين أساسيين لجرينـــبلات (1984 و1988) عـــن *تـــنميط الـــنفس فـــي عصـــر النهضة والمفاوضـــات الشكسبيرية* وقد وقفنا على مقالة أحدث لجرينبلات نفسه بعـــنوان "الـــثقافة" في معجم فرانك لينترشيا وتومـــاس ماكلوجلين عن *المصطلحات النقدية للدراســـة الأدبية* (ط 2 ، 1995 ، ص ص 225-232)، وهي مقالة مهمة في رأينا لأنها تتصل بعمل الغذامي وخصوصاً في جانبه التطبيقي حيث يقوم صاحبها فيها ، حسب تعبيره (ص 226) بأول حركة تجريبية نحو استخدام الثقافة لدراسة الأدب، وذلك لأن الأدب الغربي كان لحقبة طويلة من الزمن إحدى المؤسسات الكبرى لفرض الحدود الثقافية مـــن خـــلال المـــدح والهجـــاء بوصـــفهما موضوعاً أدبياً قديماً. ويقول جرينـــبلات إن وعـــي الثقافة بوصفها كلاً معقداً يمكن أن يساعدنا على اســـتعادة ذلـــك الإحساس بالموضوع من خلال توجيهنا إلى إعادة بناء الحدود الثقافية التاريخية لـــه . ويرسم لنا جرينبلات الكيفية التي يمكن بها عمل هذا فيقول إننا يمكن أن نبدأ ببساطة باهتمام مركز على الأفكار والممارســـات الـــتي تفرضها ضمنياً أفعال أدبية بعينها للمدح والهجاء . وهذا يعني أن نسأل أنفسنا مجموعة من الأسئلة الثقافية عن العمل الذي أمامنا :

مـــا هـــي أنواع السلوك ، وأي نماذج للممارسة ، يبدو أن هذا العمل يفرضها ؟

لماذا يمكن أن يجد القراء في حقبة بعينها ومكان بعينه هذا العمل فارضاً نفسه ؟

هل ثمة اختلافات بين القيم الخاصة بي والقيم المتضمنة في العمل الذي أقرأه ؟

أي فهم اجتماعي يقوم عليه هذا العمل ؟

أي حرية للفكر أو للحركة يمكن أن يكون هذا العمل قَيَّدها ضمنياً أو تصريحاً ؟

ما هي البنيات الاجتماعية الأكبر التي يمكن أن تتصل بها أفعال المدح والهجاء ؟

ويرى جرينبلات أن أسئلة مثل هذه تزيد من لفتنا إلى ملامح للعمل الأدبي ربما لم نلاحظها ، كما تلفتنا ، وهذا الأهم ، إلى الصلات بين العناصر داخل العمل . وفي النهاية لابد للتحليل الثقافي الكامل أن يذهب إلى ما هو أبعد من النص والقيم وأبعد من المؤسسات والممارسات الأخرى في الثقافة . ومن الملاحظ هنا أن الغذامي لم يذكر في فصله الأول مصطلح " التحليل الثقافي " الذي فرض نفسه كتسمية إجرائية ملائمة لهذا الاتجاه؛ أي الجمالية الثقافية (التاريخانية الجديدة) الذي عرض له الغذامي باستفاضة عند جرينبلات .

ويتابع جرينبلات كلامه (ص ص 226-227) فيذكر أن تلك الصلات داخل العمل لا يمكن أن تحل محل القراءة الفاحصة . فالتحليل الثقافي يمكن أن يتعلم الكثير من التحليل الشكلي المدقق للنصوص الأدبية لأن هذه النصوص ليست مجرد نصوص ثقافية بفضل مرجعيتها في العالم التي يقف خلفها ؛ بل هي ثقافية بفضل القيم الاجتماعية والسياقات التي امتصتها هي نفسها بنجاح . وهنا تتميز الأعمال الأدبية،

مـــن بين النصوص الأخرى التي تملأ العالم ، بأنها تحتوي بشكل مباشر أو غيـــر مباشر على كثير من الموقف التاريخي الذي تشير إليه ، وهذا الاستيعاب المعزز هو الذي يمكّن كثيراً من النصوص الأدبية من البقاء مع انهيار الظروف التي أدت إلى إنتاجها .

ويمكننا أن نضيف هنا، مع الغذامي ، أن هذه القدرة الاستيعابية للنصـــوص الأدبيـــة هي التي تحمل كذلك قيمها إلى ظروف مشابهة في أزمـــان أخرى تالية . ومن هنا كذلك يمكن أن نرى " خطورة " النصوص الأدبيـــة، وخصوصاً إذا كانت بعض تلك القيم التي تحملها داخل أنسجتها قيماً سلبية، أو تتشكل في صور سلبية في عقول متلقيها الجدد. ونحن لا نريد أن نزيد في عرض كلام جرينبلات هنا ولكنه يغرينا حقاً بالاستزادة نظراً لقربه من طرح الغذامي ، ولالتماسه الجانب الإيجابي في النصوص الأدبية من جهة التحليل الثقافي أكثر من الجانب السلبي الذي ركز عليه الغذامي .

التحـــليل الثقافي إذن، كما يقول جرينبلات (ص 227)، لا يتحدد بأنـــه تحـــليل خارجي ، وذلك في مقابل التحليل الشكلي الداخلي للأعمال الأدبية . وفي الوقت نفسه ، يجب أن ينظر إلى التحليل الثقافي في ضوء التمييز الحاسم بين ما هو داخل النص وما هو خارجه . ومن الضروري أن نستخدم كل ما هو متاح لنا كي نبني رؤية لذلك " الكل المعقد " الذي أشـــار إليـــه تايلور ؛ أي الثقافة . وإذا كان استكشاف ما لثقافة بعينها سوف يقودنا إلى فهم عالٍ لعمل أدبي منتج داخل تلك الثقافة، فإن قراءة دقيقة لعمل أدبي سوف تقودنا أيضاً إلى فهم عالٍ للثقافة التي أنتج فيها العمل . ويلاحظ جرينبلات هنا أن تنظيم المعجم الذي ينشر فيه مقالته ، والمعجـــم كله مقالات على النحو نفسه ، يكشف عن أن التحليل الثقافي فـــي خدمـــة الدراسة الأدبية ، ولكن في نظام تعليمي أكثر ليبرالية تكون دراســـة الأدب هي التي في خدمة الفهم الثقافي. ويعطي جرينبلات أمثلة

تطبيقية على الثقافة بوصفها نظاماً من القيود من قصائد لألكسندر بوب ومارفيل وكذلك من مسرحية شكسبير *كما تحب* بما فيها جميعاً من المدح والسخرية والقيم الأخلاقية ليصل (ص 228) إلى أن الفن عامل مهم في تحول الثقافة . إنه أحد الطرق التي يتوقع من الرجال والنساء أن يصوغوا حيواتهم ويوصلوها من جيل إلى جيل . وقد كان ثمة فنانون بعينهم على وعي ذاتي عالٍ بهذه الوظيفة. ويعطي مثلاً هنا من ملحمة إدموند سبنسر شاعر عصر النهضة المسماة *The Faerie Queene* .
ويرى جرينبلات أن الكلام عن هذه الملحمة فقط في إطار القيود التي تفرضها الثقافة يكون أمراً غير ملائم بشكل واضح ، بما أن القصيدة نفسها ، بما فيها من فرسان وسيدات تجول بنا بلا نهاية في مشهد متخيل، وبالتالي تمثل إلحاحاً على الحركية mobility [؛ أي قابلية الحركة والانتقال، وتترجم الكلمة كذلك بالحراك في علم الاجتماع]. وهنا نعود ، كما يقول جرينبلات ، إلى التناقض الظاهري أو المفارقة التي بدأنا بها : فإذا كانت الثقافة تقوم بوظيفتها بوصفها بنية من الحدود، فهي تقوم كذلك بوظيفتها بوصفها المولدة للحركة والضامنة لها . وحقاً فإن الحدود الثقافية لا قيمة لها فعلياً دون الحركة؛ فهي لا يمكن أن تتأسس إلا عبر الارتجال ، والتجربة ، والتبادل . ومن الواضح أنه، بين ثقافات مختلفة سوف يكون ثمة تنوع عظيم في النسبة بين الحركية والفرض . وفي حين تحلم بعض الثقافات بفرض نظام مطلق ، ركود تام ، فإنها نفسها، إذا كان لها أن تعيد إنتاج نفسها من جيل إلى الجيل التالي ، سوف تضطر إلى إلزام نفسها ، وإن كان على نحو متردد أو دون رغبة ، بحد أدنى من الحركة ؛ وفي المقابل ، تحلم بعض الثقافات بحركية مطلقة ، حرية تامة ، ولكن هذه الثقافات تضطر أيضاً، من أجل بقائها ، إلى قبول بعض الحدود .

ومن الواضح أن الغذامي على وعي واضح بكل هذا في كتابه ولذلك نرى في إيراد هذا المثل من جرينبلات تأييداً لاتجاهه وكنا نود لو أشار إليه بنفسه، وخصوصاً أن الرجل يتعرض للسرد ويستشهد بدكينز

وروايــته *توقعـات عظيمة* والكاتبة الإنجليزية جورج إليوت [ماري آن إيفــان] وروايــتها الــتي تصور الحياة الإنجليزية (1871-2)، وعنوانها *Middlemarch* . وقد أعطى الغذامي السرد أهمية أكثر إيجابية من الشعر فــي عمله . وفي هذا الصدد يشير جرينبلات إلى أن ديكنز صاغ أوصافاً ماكرة للمتكسبين بالأدب في عصره. إن على التحليل الثقافي ، كما يقول جريــنبلات (ص 230)، أن يسأل أسئلة طازجة عن الوظائف الاجتماعية الممكــنة للأعمــال الأدبيــة، وحتى لو توفر لنا الحس التاريخي بالمواد الثقافية التي ينبني عليها النص الأدبي فإنه يظل أمراً جوهرياً أن ندرس الطــرق الــتي تتشكل بها تلك المواد معاً ويعبر عنها وذلك من أجل فهم العمــل الــثقافي الــذي يــنجزه النص الأدبي . ومن الجدير بالذكر أن جريــنبلات يســتخدم فــي نهايــة مقالــته (ص 232) وفي نهاية تناوله لمســرحية *العاصفة* لشكسبير مصطلح النقد الثقافي كمترادف مع التحليل الثقافي الذي استخدمه على مدى مقالته كلها .

لــم يكن هذا التتبع لعمل الغذامي من خلال عمل الآخرين سوى اســتدعاء لبعض النصوص التي تؤكد عمله من جهة وتضيئه من جهة أخرى . وقد يرى الباحث المدقق أن الغذامي قد يغفل ، عن عمد أو عن غير عمد بعض الأعمال المتداخلة مع عمله ، وهذا من حقه فمن الصعب الإلمــام بكــل شيء في " مقدمة نظرية " للموضوع ، ولا شك أن ذاتية المؤلــف تــتدخل فــي اخــتياراته من نصوص الآخرين مما يراه خادماً لموضــوعه ونحــن جميعــاً نفعل ذلك بوعي أو بغير وعي . وقد أشار الغذامــي نفسه في كتابه إلى أن الجاحظ كان يكتب بعض الكتب وينسبها إلى غيــره حــتى تأخذ حقها من الذيوع والانتشار في حين نرى بعض الكــتاب ، مــثل الغذامــي ، حريصاً على إذاعة أفكاره باسمه مع إعطاء الآخــرين نصــيبهم من عمله ضمنياً وتصريحاً ، وإن لم يخلُ عمله من "ســرقة نفســه "، إذا جــاز التعبير ، على نحو ما سوف نوضح أدناه .

ويظــل هــناك، مع ذلك، بعض التساؤلات التي يمكن أن تكون موضوع حوار مع المؤلف الذي يعيش بيننا حول بعض نصوص الآخرين التي لم تظهــر عمله والتي تبدو شديدة الاتصال بعمله في الوقت نفسه . ومثال ذلك ، بالإضافة إلى مقالة "الثقافة" لجرينبلات، مدخل "النقد الثقافي " في *موســوعة برنســتون* المشار إليه أعلاه ، وكذلك مقالة مطولة لتيودور أدرنو بعنوان "النقد الثقافي والمجتمع" (انظر آدمز ، 1992، ص ص 1032 - 1040)، نشرت للمرة الأولى بالألمانية 1955 وترجمت إلى الإنجليزية في 1967 وأعيــد نشــر الترجمة في 1981. وقد أشار الغذامي (ص 21) إلى مدرسة فرانكفورت التي ينتمي إليها أدرنو ولكن اسم الأخير لم يظهر في الكــتاب عــلى الــرغم من استخدامه المصطلح الذي تبناه الغذامي في عــنواني كــل مــنهما . وبالطبع يمكن أن نقول إن الغذامي تبنى مفهوم ليتش للنقد الثقافي ومفهوم كلنر عن نقد ثقافة الوسائل مع إفادته من كل المصــطلحات الأخرى المتصلة بالموضوع ، ثم أضاف إلى ذلك ما يشكل تصوراً جديداً للمصطلح نفسه . ولكن ما نحن بصدده هو طرح أو أكثر، قد يكون مختلفاً، للمصطلح نفسه " النقد الثقافي " وكان يمكن للغذامي أن يناقشــه ويرفضه أو يرد عليه بطريقة أو بأخرى . ولعل حرص الغذامي على مقولته الجديدة هو الذي دفعه إلى هذا الانتقاء والاختصار .

ولكنــنا يمكــن أن نقــول باختصــار كذلك إن مقالة *موسوعة برنســتون* مســتوعبة فــي كتاب الغذامي عبر الكتب الأصول التي رجع إليهــا. ولكن بالنسبة لمقالة أدرنو (انظر مقدمة آدمز ، ص 1032) ربما كــانت المشــكلة تتعلق بأن موضوعها هو المسافة التي يتخذها الناقد ، بالمعــنى الأكــبر الــذي أعطاه أدرنو للكلمة في سياق تفسير " النظرية الــنقدية " لديــه . وهي مشكلة تورط الناقد الثقافي ضمنياً وتصريحاً في الــثقافة التي يفحصها . ذلك أن الناقد الثقافي ، الذي ليس لديه استقلال ذاتــي، يكــون أقــرب إلى أن يعيــد إنتاج الأنساق categories السائدة

اجـتماعياً ويسـاهم من ثم في إبقاء الوضع الراهن على ما هو عليه . وينطـبق الأمر نفسه حتى على المسافات التي يسعى الناقد الثقافي إلى تجاوزهـا . إن أدرنو يطرح نقداً جدلياً يكون بموجبه الناقد الثقافي داخل الـثقافة وخارجهـا في الوقت نفسه. ولا بد أن يكون هذا النقد المقترح واعيـاً بذاته. ويتفق موقف أدرنو هذا مع شكه وفراره من كل الثنائيات التي نحتفل بها مثل الذات / الموضوع . وهو يعارض كل العمليات التي تـنحو نحـو الكلية "totalization"، مؤكداً أن " الكل هو الزائف ". ولهذا يجـب أن يكون النقد محتفظاً بحركة جدلية . والأعمال العظيمة في الفن والفلسـفة " وقفت دائماً في علاقة بعملية الحياة الواقعية للمجتمع الذي خـرجت مـنه ". وعـلى نحو يوحي بالمفارقة بالنسبة إلى أدرنو يعطي إصـرار الفن على استقلاليته " الوعد بظرف تتحقق فيه الحرية ". وإذا كـان هـذا الوعـد " ملتبسـاً " فإنه كذلك بسبب حالة الثقافة في الوقت الحاضـر. [توفـي أدرنـو في 1969] ولم يكن أدرنو متفائلاً بتحقق هذا الوعـد. وفـي الوقت نفسه كان يرفض أن يتخلى عن رؤيته الاجتماعية اليوتوبيـة . وإلى الحد الذي تنطوي فيه الاستطيقا على الكمال والثبات فإن أدرنو يعارضها، حتى لو دفعه هذا لمعارضة الكمال المنطوي في أي يوتوبيـا ثابـتة . وينطوي كلام أدرنو على نقد واع بذاته للناقد الثقافي ونوع النقد الذي يقوم به في المجتمع الذي يوجه إليه كلامه .

إن أهميـة هـذه الإشـارات تأتي من الشعور القوي بأن الغذامي بوصـفه ناقداً ثقافياً يمكن أن يكون محكوماً بخصوصية الثقافة التي يكتب فيه ولها على الرغم من أنه يسعى إلى أخذ موقف نقدي فاحص منها. ولعل بعض ردود الفعل التي ظهرت لدى مستمعيه وقرائه تدل على شيء من هذا غيـر قليل . وبالطبع يمكن أن نتخيل أن الناقد الثقافي الذي لا مفر له من الوقوع في الشبكة النقدية التي يصطاد بها أخطاء الثقافة نفسها يرى نفسه قـادراً على التسلل إلى نسيج الثقافة لينسل منه الخيوط الزائفة ويرتقها بخيـوط جديـدة مـن الوعي بخطورتها وعدواها . ولكنها لا شك "لعبة"

محفوفــة بالمخاطر من الناحية العملية على أقل تقدير . فقد يصبح نص الغذامــي نفسه نصاً ثقافياً، تنطبق عليه الشــروط الأربعة (ص ص 77-78)، ومــن ثم نكون أمام حادثة ثقافية ، يمكن أن تدخلها الثقافة في أحد أنساقها وتمرر عبره ما لا يقصد إليه المؤلف بالضرورة .

يقــول الغذامي في نهاية فصله الثاني (ص 87): " فنحن كائنات شــعرية ولا شك ، غير أن هذا ليس خبراً جميلاً كما ظللنا نعتقد ". وفي هذا الفصل نفسه " النقد الثقافي / النظرية والمنهج " (ص ص 55 - 89) يرسم لنا الغذامي إضافته النظرية في الموضوع على خلفية عقدة الأدبية المؤسساتية ، ومحاولة إحداث نقلة نوعية للفعل النقدي من كونه الأدبي إلى كونه الثقافي عبر عدد من العمليات الإجرائية ، تتمثل كلها في "نقلة" فــي المصــطلح الــنقدي ذاته، وثانية في المفهوم (النسق)، وثالثة في الوظيفــة ، ورابعــة في التطبيق . ولعل النقلة الأولى هي أهمها جميعاً لأنهــا تشــتمل نفســها على ستة أساسيات اصطلاحية، تشكل المنطلق النظري والمنهجي لمشروع الغذامي . كذلك فإن أول هذه الأساسيات؛ أي عناصــر الرسالة (الوظيفة النسقية) هو أهمها من حيث اقتراحه إضافة العنصــر النســقي إلى ترسيمة الاتصال التي تبناها ياكبسون ونقلها إلى النظرية الأدبية .

ولا شــك أن هــذا الفصــل يعد " مقدمة نظرية "، تتمتع بأصالة فكــرية وتماســك منهجي، يكشفان عن امتلاك صاحبهما لأدواته امتلاكاً كــاملاً فــي الــتعامل مع مصطلح مرواغ مثل " النسق " الذي هو أشبه بفيــروس الانفلونزا الذي يجدد نفسه كل ثلاث سنوات فيحتاج إلى إعادة اكتشــاف لشــكله الجديد وإعداد الدواء الناجع لمقاومته حتى أن بعض الــدول الكــبرى أعلنت حالة الطوارئ العامة التي لا تعلن إلى في زمن الحرب والمجاعات لمقاومة ذلك الفيروس منذ سنة على وجه التقريب . (انظر كذلك الغذامي، ص 80). ولا ينقص من إعجابنا بهذا الفصل وصف

المؤلـف (ص 69، وانظر كذلك ص 176) مشروعه في النقد الثقافي بأنه "بديـل نظري وإجرائي عن النقد الأدبي". وقد أشرنا أعلاه إلى إعلان المؤلف موت النقد الأدبي . وعلى الرغم من قوة مثل هذه العبارات، في ثقافـة مـثل الثقافة العربية ، فإن المؤلف نفسه يرى (ص 83) أن النقد الـثقافي فرع من فروع النقد النصوصي العام ، ومن ثم فهو أحد علوم اللغة وحقول (الألسنية) معني بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطـاب الـثقافي ... . فهذا الكلام لا يعني أن نقداً ثقافياً يمكن أن يحل محل نقد أدبي بهذه البساطة.

يقول جوناثان كولر في كتاب أخير له (وهو من مراجع الغذامي) عن *النظرية الأدبية* (1997، ص 44) إن الدراسات الثقافية من حيث المبدأ تشـتمل عـلى الدراسات الأدبية وتحيط بها. ولكن أي نوع من الاشتمال هـذا ؟ إن ثمـة جـدلاً كثيراً هنا. فهل الدراسات الثقافية مشروع رحب تكتسـب داخلـه الدراسات الأدبية قوة وبصيرة جديدة ؟ أم أن الدراسات الثقافية سوف تبتلع الدراسات الأدبية وتحطم الأدب؟ يرى كولر أنه لكي نقـبض على المشكلة نحتاج إلى شيء من الخلفية عن تطور الدراسات الـثقافية . يـرى كولر (ص ص 46 - 47) بعد أن يعرض لشيء من هذا الـتطور أن الدراسات الثقافية تجد مأواها في التوتر بين رغبة المحلل، مـن ناحية ، في تحليل الثقافة بوصفها جهازاً من الشفرات والممارسات الـتي تغرب الناس عن اهتماماتهم وتخلق الرغبات التي سوف يحصلون عـليها فـي النهاية ، ورغبة المحلل، من ناحية أخرى ، في أن يجد في الـثقافة الشعبية تعبيراً أصيلاً عن القيم . وأحد حلول هذا التوتر هو أن يـبين المحـلل أن الناس قادرون على استخدام المواد الثقافية [الزائفة] المطـروحة عـليهم مـن قبل الرأسمالية وأجهزة الإعلام لديها من أجل صـناعة ثقافـة خاصـة بهـم . إن الثقافة الشعبية مصنوعة من ثقافة الجماهيـر . والـثقافة الشعبية مصنوعة من مصادر ثقافية معارضة لها

وهكـذا فهـي ثقافة نضال ، ثقافة تتكون إبداعيتها من استخدام منتجات ثقافــة الجماهيــر . ومن هنا فإن العلاقة الراهنة بين الدراسات الثقافية والدراســات الأدبيــة مشكلة معقدة. فنظرياً تشمل الدراسات الثقافية كل شــيء : شكســبير وموسيقى الراب ، ...، ولكن في الممارسة ، بما أن المعــنى مؤســس عــلى الاختلاف، فإن الناس يقومون بدراسات ثقافية *بوصــفها معارضــة* لشيء ما آخر . ويســأل كولر : بوصفها معارضة لمــاذا ؟ فــلما كانت الدراسات الثقافية تنشأ من الدراسات الأدبية، فإن الإجابة غالباً ما تكون ، " بوصفها معارضة للدراسات الأدبية، في شكلها التقــليدي "، حيث كانت المهمة تفسير الأعمال الأدبية بوصفها إنجازات لمؤلفيهــا، وحيث كان المبرر الأساسي لدراسة الأدب هو القيمة الخاصة للأعمــال العظيمة : تعقدها ، جمالها ، تبصراتها ، عالميتها ، وفوائدها الكامنة بالنسبة إلى القارئ . [انظر هنا للغذامي *الموقف من الحداثة*، ص 58].

ويستمر كولر في " الدفاع " عن معسكره بقوله (ص47 - 48) إن الدراســات الأدبية لم تكن أبداً متوحدة حول مفهوم مفرد مما كانت تقوم بــه، تقــليدياً كان أو غير تقليدي ؛ ومنذ مقدم النظرية، كانت الدراسات الأدبية على نحو خاص فرعاً معرفياً مثيراً للنزاع وخلافياً ، حيث تتنافس كــل أنــواع المشروعات، التي تتعامل مع كل من الأعمال الأدبية وغير الأدبية ، من أجل لفت الانتباه . فليس ثمة إذن حاجة من حيث المبدأ إلى وجــود صــراع بين الدراسات الأدبية والثقافية . وليست الأولى ملتزمة بمفهــوم عن الموضوع الأدبي، يجب على الأخرى أن تنكره . وقد نشأت الدراســات الــثقافية بوصفها تطبيقاً لتكنيكات التحليل الأدبي على مواد ثقافية أخرى.

وهــذا كــلام بالطبع قاله الغذامي وصــدَّق عليه ، ولكن كولــر لا يــتوقف عــند ذلك بل يروح (ص ص 48 - 52) يناقش العــلاقة بين

هذيــن النوعين من الدراسة بجمعهما تحت موضوعين أساسين : الأول هــو مــا يســمى " السنة الأدبية " literary canon وتمثلها الأعمال التي ندرســها فــي المدارس والجامعات لتشكل " تراثنا الأدبي "، والآخر هو المناهج المناسبة لتحليل الموضوعات الثقافية. وينتهي كولر هنا إلى أنه لــو كان للدراسات الأدبية أن تصنف تحت الدراسات الثقافية، فإن نوع " التفســير العرضــي "، الشــائع في الدراسات الثقافية والذي يعني فكرة العلاقــة المباشـــرة ، وفيهــا تسحب المنتجات الثقافية لتكون عرضاً لوضــــع اجــتما–سياسي تحتها ، يصبح هو المعيار؛ ويمكن أن تهمل خصوصــية الموضــوعات الــثقافية ، ومعها الممارسات القرائية التي يحــرض عــليها الأدب (ناقشها كولر في فصله الثاني). ويرى كولر أن تعليق الطلب على القابلية للفهم الفوري ، والرغبة في العمل على حدود المعــنى ، وانفــتاح المرء على غير المتوقع ، والتأثيرات المنتجة للغة والخيــال، والاهــتمام بالكيفيــة الــتي ينتج بها المعنى والمتعة – هذه الــنزعات ذات قيمة على نحو مخصوص ، ليس لقراءة الأدب فحسب بل لاعتــبار ظواهر ثقافية أخرى كذلك ، على الرغم من أن الدراسة الأدبية هي التي تجعل هذه الممارسات القرائية متاحة .

وأخيــراً يــرى كولر (ص 52 – 54) أن ثمة سؤالاً عن أهداف الدراســات الأدبية والثقافية . فممارسو الدراسات الثقافية يأملون غالباً في أن العمل على الثقافة الراهنة سوف يكون تدخلاً في الثقافة أكثر من أن يكــون مجرد وصف . وأن عملهم " سوف يضيف ، أو يظن به ، أنه يمكن أن يضيف شيئاً مختلفاً ". ويرى كولر أن هذه العبارة غريبة ولكنها كاشفة : فهذه الدراسات لا تعتقد أن عملها الفكري (الثقافي) intellectual *ســوف* يضــيف شيئاً مختلفاً . فهذا سوف يكون أمراً من قبيل الإفراط، نــاهيك أن نقــول يكون ساذجاً . إن العبارة نفسها تعتقد أن عملها "من المفــروض أن" تضــيف شــيئاً مختلفاً . هذه هي الفكرة . إن الدراسات

الـــثقافية " يفترض أن تكون" راديكالية ، ولكن المعارضة بين الدراسات الـــثقافية الإيجابيـــة والدراسات الأدبية السلبية يمكن أن تكون أماني في القلب.

إن المناقشات حول العلاقة بين الأدب والدراسات الثقافية متخمة بالشـــكوى مـــن النخبوية والاتهامات بأن دراسة الثقافة الشعبية سوف تـــؤدي إلى موت الأدب . ومع هذا الإرباك كله ، فهي تساعد على فصل مجموعـــتين مـــن الأســـئلة . الأولى تتصـــل بقيمـــة دراســـة نوع من الموضـــوعات الثقافية أو آخر . فقيمة دراسة شكسبير بدلاً من تمثيليات ربات البيوت soap operas [من قبيل التمثيليات المدبلجة عن المكسيكية ويشـــاهدها الكبار قبل الصغار عندنا !] لا يمكن أن يسلم به ويحتاج إلى الـــنظر : فماذا تستطيع أنواع مختلفة من الدراسات أن تحققه ، بالخبرة المنهجية العقلية والأخلاقية ، على سبيل المثال ؟ إن مثل هذا النوع من المناقشـــات ليـــس مـــن السهل إثارته : ومثال القائمين على معسكرات التعذيب الألمانية الذين كانوا رقباء على الأدب ، الفن ، والموسيقى عقَّد مـــن محـــاولات الـــزعم بفعاليـــة أنواع بعينها من الدراسة . ولكن هذه المسائل يجب أن تواجه الآن .

أمـــا المجموعـــة الأخـــرى مـــن الأسئلة فتتصل *بمناهج* دراسة الموضوعات الثقافية من كل الأنواع – ميزات وعيوب أنماط مختلفة من التفســـير والتحليل ، من مثل تفسير الموضوعات الثقافية بوصفها بنيات معقـــدة أو قراءتها بوصفها أعراضاً لكليات اجتماعية . وعلى الرغم من أن التفسير الملائم ارتبط بالدراسات الأدبية والتحليل العرضي بالدراسات الـــثقافية ، فـــإن أيـــاً مـــن النمطين يكن أن يرتبط بأي من النوعين من الموضوعات الثقافية . إن القراءة الدقيقة للكتابة غير الأدبية لا تتضمن تقييمـــاً جمالياً للموضوع ، بنفس القدر الذي لا يتضمنه السؤال الثقافي عن الأعمال الأدبية من أنها مجرد وثائق لحقبة ما .

نتوقف هنا مع كولر الذي يتابع الموضوع في بقية كتابه من جهة مشكلة التفسير . وننتقل إلى الغذامي مرة أخرى لننظر في بقية عمله ونعطي بعض الملاحظات . في الفصول الباقية التطبيقية يجري الأمر سهلاً، وتغدو القراءة عملاً ممتعاً في حد ذاته لأن " المقدمة النظرية " في الفصل الثاني مهدت الطريق وصنعت منطقاً واضحاً لبقية العمل . والغذامي هنا يستأنس قارئه ، إذا جاز التعبير ، ويدخله معه في ملعبه الخاص ليطلعه على مقتنياته الجديدة التي قد تثير في نفس القارئ المستأنس بعض الحسد وبعض الغيرة وربما بعض الاستفزاز، ولكن محاولة الاستئناس تتم في النهاية لمنطق العمل المتسق من جهة ، وربما لأن القارئ يرغب في أن يتم استئناسه من جهة أخرى . ولذلك سوف نعطي بعض الملاحظات هنا من قبيل تلك التي يمكن أن يلاحظه قارئ مستأنس:

1. لماذا مثلاً لم ينشأ علم علل في نقد الخطاب الشعري العربي ؟ (ص 98).

2. يقول الغذامي (ص 105) : " وما كانت الحقيقة قط قيمة شعرية، وبالتالي فإنها لن تكون قيمة ثقافية ، طالما أن شعرية الخطاب هي اللب اللغوي والقيمي لثقافتنا ". ومن الذي قال إن الحقيقة التي ينطق بها الشعر ليست ذات قيمة معرفية من نوع خاص ، لا تكشف عنه أشكال أخرى للثقافة ، وأن الثقافة ذاتها يشتمل عليها الشعر ، وخصوصاً عند العرب ، وليس العكس ؟ نعم عرض الغذامي للشعر والعلم عند العرب ولكنه وجَّه المناقشة لصالح فكرته الأساسية . ومن حق الآخرين أن يعترضوا .

3. من النقاط المهمة التي كشف عنها الغذامي هي وعي الخطاب الثقافي بذاته عند ابن المقفع (ص 109)، وأبي حيان التوحيدي

(ص 113 – 114)، والجـرجاني (ص 178 – 179)، وفي السرد والحكايات السـردية عـند الشعراء (انظر مثلاً ص 215 ومع بعدها). وفي السياق نفسـه كـان يمكن للغذامي أن يلتفت إلى بعض المناقشات الحديثة عن المذهب الكلامي ضمن البديع عند ابن المعتز والجاحظ.

4. يقـول الغذامي (ص 116) : " والأمة ذات التاريخ العظيم في فـتوحاتها المجيدة لم تحقق فتوحات مماثلة في المجال الفكري والعقلي والاجـتماعي ، وهـو مـا كان يفترض في أمة تحمل المعاني الإسلامية الأولى فـي الإنسانية والعدل والحرية ، ... إلخ ". هذا كلام صعب قبوله على علاته. قارن بكلام مقابل للغذامي في ندوة سابقة للنادي الأدبي في جدة (1409)، انظر *ثقافة الأسئلة* [لاحظ العنوان]، ص 190).

5. تـؤدي الـنقطة السابقة إلى النظر فيما يقوله المؤلف (ص 144) عن تسرب عنصر دخيل فارسي رومي في المسألة المدحية . وهذه ملاحظـة أقـرب إلى تبرير البعد البدوي البسيط والحنين إليه ، وهو ما ألمحـنا إليه في كتابة سابقة عن الغذامي ، وإلا فإن الغذامي على وعي بطقوسـية قصـيدة المديح وشعائرها ، كما تكشف مراجعه . وقد يكون الـنموذج المدحي السلبي أثر في الثقافة إلى هذه الدرجة ولكن السؤال : هل يمكن فقط إلصاق التهمة بالشعر والشعر وحده؟

6. ولا أرى كيف أصبح قراء الأدب ومستهلكو الثقافة "يتمتعون بنصـوص منبـتة الصـلة معهم "، في الوقت الذي أصبحت القراءة فيه مسلكاً " شبه آلي " ؟ (ص 154).

7. عمر بن العزيز أول رواد النقد الثقافي. (ص 159) إن المرء ليخشى حقاً أن يكون الغذامي هو آخر رواده . فهذه سوف تكون خسارة عظيمة على الرغم من أي ملاحظة سابقة أو لاحقة .

8. من أجمل فصول الكتاب التطبيقية الفصل الخامس " اختراع

الصـــمت / نسقية المعارضة ". (ص ص 201- 219). ولا يعادله في هذا سوى الفصل الأخير عن أدونيس "صراع الأنساق (عودة الفحل / رجعية الحداثة)." (ص ص 243- 295) وليته كان في تركيز الفصلين قبله.

9. تـــبقى ملاحظـــات منهجية تخص علاقة الغذامي في الكتاب الـــراهن بكتبه السابقة من جهة النقل منها دون إشارة ، وخصوصاً فيما يتصـــل بكـــتاب *المشـــاكلة والاخـــتلاف* الذي سلفت الإشارة إليه ، فثمة نصوص في هذا الكتاب للمتنبي مثلاً (ص 93 وما بعدها) تناولها الغذامي في الكتاب الأخير (ص 174 وما بعدها)، ومن الطريف إجراء مقارنة بين التحليـــلين : الأدبي والثقافي للكاتب نفسه لرصد تحولاته النقدية وتطور فكـــره. وهناك فقرات أخذها الغذامي من كتبه السابقة ووضعها في كتابه الـــراهن ولم يشر، مع إشارته في أحيان أخرى؛ انظر مثلاً *ثقافة الوهم*، ص 148- 153) والـــنقد الثقافي (ص ص 226- 229) حيث القصة نفسها والتحليل مطور دون إشارة إلى سبق تناوله.

10. كـــنت أود أن أدرس بعـــض ردود فعل قراء الغذامي لكتابه الأخيـــر في ضوء عرضي لـــه ولكن الوقت لم يسعفني وعسى أقوم بهذا الأمر في المستقبل القريب .

ينهي الغذامـــي كتابه المبكر نســـبياً *الموقف من الحداثـــة* (1987) بهـــذه العـــبارة في نهاية رده على سؤال لمجلة الشرق : هل هناك أزمة إبداعيـــة / ثقافية ؟ بقوله (ص 156): " ومن هنا عاش النقد في أزمة .. ولـــن ينتشـــله من أزمته إلا أن تتحول نظرتنا إليه لتصبح ذات منطلقات تسعى إلى تأسيس وعي نظري للعلاقة الثلاثية المتمثلة بالنص، أعني : علاقـــة الإنســـان باللغة ، وعلاقة اللغة بالإنسان ، وعلاقة اللغة باللغة . وهـــذا لا يـــتم إلا بالأخذ بمفهوم (تداخل النصوص) على أن النص فقرة إبداعيـــة تـــتجه دومـــاً لتأســـيس خطاب عام هو بمثابة فلسفة المرحلة

وصــورة وعيهــا لذاتهــا ولظرفها الإنساني والحضاري ". تكشف هذه العــبارة المــبكرة عن وعي عميق بالمسئولية النقدية التي ندب الغذامي نفسه للقيام بها ، ولعل صدقه وأصالة طرحه الفكري يمتصان أية ظواهر قرائية سلبية تظهر في نسيج عقول قرائه، مما يمكن أن يعد من قبيل ما هو بصدد محاربته من معسكره المستنير.

يــبقى لي أن أعلق ، كما هي عادتي عندما أكتب عن الغذامي ، على غلاف الكتاب الذي عادة ما يكون من اختيار الناشر . ومن الواضح أن الناشــر هــنا هــو أول قارئ "رسمي" للكتاب بعد الكاتب وأصدقائه المقــربين . وهــذه المــرة كان الغلاف عبارة عن منحوتة لجياكوميتي بعــنوان " الأنف ". ومن الواضح أن المنحوتة معلقة في " قفص " مفرغ ســوى من أعمدته الأساسية ، ويمتد " الأنف " بطولــه المفرط خــارج " القفــص "، مــع مــا يشــبه الابتسامة العميقة الواسعة ، وقد تكــون الســاخرة . والبرتو جياكوميتي (1901- 1966) ولد في ستامبا بسويسرا ودرس في إيطاليا واستقر في باريس منذ 1922. وهو من أبرز الفنانين فــي القــرن العشرين ، وقد بدأ عمله في جو الفن التجريدي فحاول أن ينجز الواقع بمدخل جديد لترجمة المسافة distance وأعماله تتميز بطوله الواضــح حــتى لترى من على مسافة وفي فضاء space متخيل كذلك . وفــي 1925 تخــلى عــن نحــته الطبيعي وبدأ في إنتاج برونزيات على الأســلوب التكعيبي، وأصبح من ثم يعد من السرياليين منذ 1931 وتميز بأعمــال غريبة في أشكال مثل القفص. وانشق عن السرياليين وعاد إلى الأشكال الطبيعية في 1935 وأخذ يجرب من جديد حتى يستطيع أن " يزيل الشــحم عــن الفضــاء " "trimming the fat off of space,"، على حــد تعــبيره . وقد أقام معرضاً في مدينة نيويورك في 1948 وكتب جان بول ســارتر مقالة عن فنه في 1950. ومن أقواله التي تقتبس في كتب الفن فيما يتصل بالشكل قوله على سبيل المزاح لرجل كان يرسم له بورتريه :

" بوجـــه كـــامل تذهـــب إلى السجن ، وبوجه جانبي (بروفيل) تذهب إلى مصـــحة الأمراض العقلية ". (انظر أرنهايم ، 1974، ص 109 وانظر كذلك ص 139، و259، و430).

إن اســـتدعاء جياكوميتي إلى الغلاف من قبل الناشر واستدعائي إيـــاه إلى هذه المقالة لا يمكن إلا أن يكون نابعاً من إحساس قوي بعلاقة قوية بين المؤلف والفنان ، سواء على مستوى اللوحة المستعارة للغلاف أو عـــلى مستوى طبيعة رجلين ، جمع بينهما دون أن يتقابلا الرغبة في التجريب والتحول ومحاولة " إزالة الشحم عن الفضاء "، وليس غريباً أن " الشحم " من مفردات الغذامي في كتابه ومحاضرته السالفة الذكر .

ببليوجرافيا

الغذامي، عبد الله. (2000)
النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي.

- (1987)
الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، جدة: مطبعة دار البلاد.

- (1998)
المرأة واللغة –2– ثقافة الوهم "مقاربات حول المرأة والجسد واللغة"، الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي.

- (1994)
المشـــاكلة والاخـــتلاف (قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف)، الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي.

- (1999)
تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي.

Adams, Hazard (ed.) (1992) *Critical Theory Since Plato*, New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc.

Arnheim, Rudolf (1974) *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, Berkely, Los Anglos, London: University of California Press.

Con Davis, Robert and Schleifer, Ronald. (1991) *Criticism & Culture: The Role of Critique in Modern Literary Theory*. U K and Singapore: Longman.

Culler, Jonathan (1997) *Literary Theory: A very Short Introduction*, Oxford & New York: Oxford University Press.

Greenblatt, Stephen (1995) "Culture," in Lentricchia, Frank and McLaughlin (eds.) *Critical Terms for Literary Study*, Chicago and London: The University of Chicago Press, pp. 225-32.

Preminger, Alex & Borgan, T. V. F. (eds.) (1993) *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

* * *

النقد الثقافي
نظرية جديدة أم
مشروع متجدد

معجب الزهراني

1- 5 : السؤال في عنوان هذه القراءة ليس سؤال استفسار أو إنكار. إنه سؤال حواري في مرجعيته وغايته. سؤال الحوار الذي يحترم إنجاز الآخر بقدر ما يحترم حق الذات في الاحتفاء بذلك الإنجاز ونقده والاختلاف عنه ومعه وصولاً إلى إثراء القضية موضوع البحث . إنه السؤال الذي لا يضع ذاتاً فردية مقابل أخرى ولا القراءة الذاتية مقابل الكتابة الغيرية بقدر ما يحاول تطوير الوعي بضرورة تكثير وتنويع المقتربات والمقاربات كي لا يصل أحد إلى الحقيقة الواحدة .

من هنا حرصت كل الحرص على بدء قراءتي بالتأكيد على الجهد الخلاق الذي بذله ولايزال يواصله الغذامي طوال مسيرة نقدية ثرية لا شك في أنها رفعت منسوب الوعي النقدي الوطني وأثرت الخطاب النقدي العربي المعاصر في مجمله . كما حرصت الحرص كله على الحوار مع جهوده واجتهاداته باعتبارها أثراً لذلك القلق الخلاق الذي يثوي وراء كل إنجاز متميز في الكتابة كما في مجال الحياة ، وهو ما صاغه المتنبي في البيت الشعري الذي يشبه النص العام :

وإذا كانت النفوس كباراً تعبت في مرادها الأجسام

وبإمكاني محاورة هذا البيت – النص وتحويره لينطبق أكثر على ما أريد قوله في هذا المقام المعرفي :

وإذا كانت العقول كباراً تعبت في مرادها الأقلام

2- 5 : تعود الغذامي وعودنا على كتابة غير مألوفة ومثيرة للجدل

بكل أشكاله ومراميه . فمنذ " الخطيئة والتكفير " إلى كتابه الأخير " النقد الـــثقافي : قراءة في الأنساق الثقافية العربية (المركز الثقافي العربي ، 2000) وهو يركب الذلول والصعب ويخوض في اللجّة والضحضاح سعياً وراء تحقيـــق هذه الذات الباحثة عن كل ما يعمق الأسئلة وينشر دواعي القلق الخلاق فيها وفي من حولها .

في البدايات كانت الكتابة مسكونة بهاجس تملك النظرية النقدية الحديثة ، أو " الحداثية "، لاستثمارها في قراءة النص الأدبي قراءة تلزم ذاتهـــا بما إن رهانها يكمن في تميزها واختلافها عما سواها . فالتحدي الـــذي كـــان مطـــروحاً عليه وعلى جيل الثمانينات من النقاد الجدد في الفضـــاء العربي جاء متناسباً مع دهشة الاكتشاف والحرص على توطين وتعـــريب نظرية نقدية تغذت على اللسانيات وتمحورت حول أدبية النص الأدبي أو " شاعريته " في معظم توجهاتها وإنجازاتها .

أمـــا في السنوات الأخيرة فإن مغامرة الكتابة ذاتها بدأت تغري الناقد ، الغذامي وغيره ، بالمشاركة في تجاوز أوهام " النظرية الجاهزة " حيث اكتشف الجميع ، هنا وهناك ، أنها لم تكن موجودة إلا بشكل ناقص ونسبي ومتغير . فهذه النظرية التي تمحورت خلال عقود حول المقولات البـــنيوية ، وبالأخص في نموذجها الفرنسي ، انفجرت من داخلها لتؤول إلى مـــا كانت عليه منذ البدء ، أي مجموعة مغامرات تتلون بكل الألوان وتـــتغير فـــي كـــل مرحلة ، حتى عند الناقد الواحد نفسه . لقد أصبحت حقيقـــتها كحقيقة هذه الذات الباحثة التي تعي وتعاني كونها لا تسبح في ذات المـــاء ولا تتنافس ذات الهواء مرتين . فالفكر الحديث كله هو فكر الـــترحل و" البدونة " كما يسميه جيل ديلوز ، والمفكر لا يقيم في موضع إلا ريـــثما يـــبحث أو يعيّن فيه أثراً يتركه أو يستصحبه وهو ينتقل إلى غيـــره باحثاً عن خَلَفه وخِلافه . إنها سمة الرحلة أو روح العصر حيث

تمكنت تقنيات إنتاج وبث وتفعيل المعلومات والأفكار والنظريات والصور من دفع العالم والناقد والمفكر والقارىء في سيرورة لهاث متصل ومحروم حتى من وهم الوصول !.

في هذه الوضعية التي يسميها البعض " ما بعد الحداثة " وآخرون يعتبرونها مرحلة انتقال " ما بينية " لم يبق للذات الباحثة الخلاقة سوى اجتراح أفقها الخاص الذي يمكن أن يضمن لكتابتها الخاصة المزيد من أشكال التدفق الحر . لا شك أن رهان الكتابة المعرفية هنا يتحدد بمدى قدرتها على إنتاج الجديد من المفاهيم وبلورة المزيد من التصورات وتفعيل ما تنطوي عليه من أفكار وأطروحات . أما حين يزيد منسوب القلق الخلاق فإن الكتابة لابد أن تترجم عن توق الكاتب – الباحث إلى ابتداع نظرية خاصة وانتخاب حقل بحثه الاختباري التطبيقي الخاص .

* * *

لا نريد لهذه القراءة النقدية أن تعرض الكتاب أعلاه في تفصيلاته الجزئية ، خصوصاً وأن بعض الزملاء كفانا إنجاز هذه المهمة . ولقد بدأنا بالسياق النظري المعرفي العام لأننا نريد الحوار مع الكاتب وكتابته في المستويات التنظيرية التي تمهد للأطروحة وتبررها وذلك لأن الكتابة ذاتها تلتمس ملامح تميزها في هذا المستوى قبل غيره كما سنلاحظ . هكذا ينبغي طرح التساؤلات التي يمكن للحوار أن ينطلق منها ويعمقها دون أن ننسى أن مشروع الكتابة الغذامية هذه لايزال يعد بالكثير من الإنجازات والمفاجآت .

إذن : ما هي الجذور المباشرة للنقد الثقافي ؟ لماذا هذا النمط من النقد الذي يريد أن يتجاوز النقد الأدبي ليصبح " مشروعاً " جديداً

للكتابات الغذامية القادمة ؟ كيف نستطيع نحن المشتغلين في ذات المجال والمسكونين بنفس الهواجس التفاعل مع هذه المغامرة بما ينميها وينمي مجالها المشترك ؟

وهـنا لعلـه مـن الواضـح أننا نستبعد تماماً سؤال مشروعية المغامرة التنظيرية المتعلقة بالتسمية وذلك انسجاماً مع إيماننا بأن للناقد مطـلق الحق في تصور مغامرته المعرفية كيفما شاء لأن ما يعنينا نحن هـو الإنجاز المتحقق الآن والمحصول النهائي المنتظر في المستقبل كما تعلنه الكتابة ذاتها .

* * *

يكمن الجذر المعرفي للنقد الثقافي في النظريات النقدية الحديثة الـتي مثـلت جـزءاً مـن .. ورافداً في الفكر الحديث ، وهو فكر النقد والـنقدية بامتياز كما لا يخفى على أحد من المتابعين له والمشتغلين في مجالـه . فالخطـاب النقدي الذي يستمد مقولاته النظرية والإجرائية من مختلف الحقول المعرفية – حتى من العلوم الرياضية والطبيعية البحتة – كـثيراً مـا كان يخرج عن النص الأدبي المحدد المفرد ليلتقي مع الفكر الفلسفي الحديث في الاشتغال على الخطابات والأنساق العامة التي تغذيها وتتدعم بها .

فمـنذ ميخـائيل باختين إلى تودوروف وإدوارد سعيد ، مروراً بـرولان بارت وجاك دريدا وميشيل فوكو وبول دي مان وأمبرتو إيكو ، كـانت عمـلية المراوحة بين النصوص والخطابات والأنساق الحديثة أو العتيقة من مألوف القراءة النقدية التي كان من الطبيعي أن تتخذ عن كل نـاقد وفي كل مرحلة من مراحل تطور الناقد الواحد سماتها الخاصة كما ألمحـنا إليـه مـن قبل . فحواريات باختين تجاوزت الرواية إلى الفكر

الفلسفي والاحتفاليات الشعبية وكان هدفها العميق أو البعيد هو خلخلة مونولجات الخطابات الدوغمائية السائدة ، الإيديولوجي منها والثيولوجي . وفي نفس الفترة تقريباً كانت أطروحات سارتر تلح على حضور الذات الفردية الكاتبة وكتابتها في المجال العام وفق مقولة " الالتزام " الذي يترتب عن الحرية والمسؤولية وإلا أصبح قسراً وإلزاماً يعيق كل إبداع في الأدب كما في الفكر. وتوجه رولان بارت في عديد من مقالاته النقدية إلى توظيف السيميائية لنقد ثقافة المعيش اليومي الذي تهيمن عليه معايير وقيم الطبقة البرجوازية المخطوفة بنزعة الاستحواذ على المتع المبتذلة . ومنذ بداية الثمانينيات انعطف تودوروف إلى تحليل وفضح اللغات النافية للآخر المختلف ، سواء تمثلت في خطابات "الفاتحين" الأوائل للقارة الأمريكية أو في المتن الفكري الذي أنجزه كبار الفلاسفة والأدباء الفرنسيين عن الشعوب والثقافات الأخرى ، بدءاً من مونتين ومونتسيكو ووصولاً إلى كلود ليفي – ستروس . أما إدوارد سعيد فركز في كتاباته الأساسية منذ نهاية السبعينيات على نقد الخطاب الاستشرافي ثم الخطابات الإمبريالية التي طالما غذت وبرّرت نزعات الاختزال والتنميط العدائي – التحقيري لحظة التعامل مع الآخر الذي تمثل في الشرق العربي – الإسلامي أولاً ثم امتد مع الحقبة الكولونيالية ليشمل بقية العالم . وضمن السياق ذاته خصص أمبرتو إيكو بعض كتاباته المتاخرة لنقد التوجهات العنصرية في أوروبا التي حولها "مكر التاريخ" إلى فضاء ماثل لتجمعات عرقية وثقافية فسيفسائية أربكت كل أوهام الصفاء اللغوي والإثني والحضاري العريقة الجذور " هنا " و" هناك ".

هذا ولا حاجة بنا إلى التذكير بإنجازات فوكو ودريدا وجيل ديلوز وشومسكي وبيير بورديو في هذا المضمار العام .. وجامعها المشترك كلها هو نقد أو نقض المركزيات التقليدية في سياق حضاري كامل .

وإذا كانت هذه المغامرات الفردية قد دشنت ما سيعرف لاحقاً بالتوجهات ما بعد البنيوية أو " ما بعد الحداثية "، فإنها لم تكن تلح كثيراً على بناء نظريات جديدة مكان النظريات السابقة أو السائدة بما أنها كانت كتابة ضد كل نظرية قارة يمكن أن تتحول إلى معيق للكتابة الحرة المتدفقة . فالذات الكاتبة تريد التحليق العالي فوق أكثر من مجال والتطواف الخاطف حول أكثر من قضية إشكالية بعكس ما تمليه أو تقتضيه البنى النظرية المحكمة إذ سريعاً ما تتحول إلى الانطواء والعزلة باسم الموضوعية أو العلمية .

ورغم أن الأهداف لم تكن واحدة أو معلنة بطريقة مباشرة دائماً فإن هذه التوجهات أو المغامرات كانت تحاول استحضار قضية الإنسان بعيداً عن النزعات الإنسانوية التقليدية . فهذا الإنسان قد يكون فرداً مهمشاً أو فئة اجتماعية مضطهدة أو شعوباً مهيمناً عليها لكنه يظل ذلك الكائن الذي ينطوي على معاناة كثيرة المظاهر والأبعاد ويمثل هوية مترعة بالاختلافات والطموحات ولذا كان استحضاره هو إعلان موارب لحضور الذات المفكرة الناقدة في عالمها ومجتمعها بما إن التقنية أصبحت تهدد العالم كله بالتحول إلى " صحراء اللامعنى "، وبما إن التعددية اللغوية والثقافية أصبحت تفرض على الجميع احترام الاختلافات والاعتراف بجدواها كي لا يمضي الجميع إلى المزيد من أشكال التوحش.

هذا في اعتقادنا ما يشكل الجذر المعرفي العام لـ " النقد الثقافي" كمصطلح وكحقل فسيح للمغامرات النقدية التي يبدو جلياً أن خطابها العام تشبع من ركام الإنجازات حول أدبية النص الأدبي أو شعريته . والغذامي يشير بطريقته الخاصة إلى " ذاكرة المصطلح " في الفصل الأول المخصص لهذا الموضوع . لكنه في هذه المرحلة لا يكتفي بالعرض والتمثل ومحاولة التوظيف والاستثمار كما فعل في الجزء

الــنظري الأول والأهــم ، مــن " الخطيئة والتكفير ". فبعد إنجاز متنوع ومتجدد اتصل طوال حوالي العقدين من الزمن يتجه الناقد إلى موقع من يــريد المشــاركة أو الإضافة . هكذا يتوقف عند أطروحة فنسنت ليتش بصدد " النقد الثقافي " وقفة مطولة نسبياً لأن هذه التسمية من إبداع ذلك الــناقد الذي حدد خصائصه ومرتكزاته وأهدافه ضمن سعيه إلى تدشين نقد " ما بعد بنيوي " ينسجم مع التحولات المعرفية والاجتماعية الراهنة. لكنه في فقرة لاحقة يسعى جاهداً إلى بلورة تصوراته الخاصة بشأن نقده الــثقافي الخــاص الذي يتطلب جهداً تنظيرياً يكمل ويعدل ويعمق الجهد الســابق بقدر ما يبرر وسم المصطلح أو المفهوم بسماته الخاصة بحيث يمكــن تحويلــه إلى نظرية ومنهج يخصان الناقد ذاته . إنها لعبة فصل واستنساب سنعود إليها لاحقاً : أما في ختام هذه الفقرة من قراءتنا فمن الضــروري الإشــارة إلى أن للــنقد الثقافي جذراً آخر يكمن في كتابات الغذامــي السابقة وتحديداً في " الموقف من الحداثة " و" ثقافة الأسئلة " و" القصيدة والنص المضاد " و" رحلة إلى جمهورية النظرية " و" المرأة والــلغة ". إذن لماذا صمت الناقد عن هذا الجذر القريب منه قرب كتابته إليه ؟!.

3- 5 : فــي آخر مقابلة معه قبيل وفاته أشار بول ريكور ، أحد أهم الفلاسفة التأويليين المعاصرين دونما شك ، إلى ان كل كتاب أنجزه كان يتــبقى مــنه " فضلة " تشبه الثغرة أو السؤال المفتوح على قضية ما ، وهــذا تحديداً ما كان يشكل نواة للكتاب اللاحق . كما اعترف هذا المفكر أن مجمل أعماله لا يمكن أن تمثل مشروعاً محكماً في المستوى النظري العــام وإنمــا هــي اختبارات لقضايا فلسفية وأدبية ولغوية واجتماعية متعالقة وإن اقتصت الكتابة الموضعية فصلها عن بعضها أو التنقل بينها بحرية من زمن لآخر .

هل يمكن أن نفيد من كلام كهذا في قراءتنا لكتابات الغذامي التي أخذتـــه من النصوص الأدبية المفردة إلى النص الثقافي العام أو إلى ما يسميه بـــ " الأنساق " ؟.

أزعم ذلك . بل سأزعم أن مثل هذه القراءة ضرورية لأن ذاكرة الكتابة الذاتية أوسع وأعمق من " ذاكرة المصطلح " الذي يريد أن يسمي الـــتحول والقـــراءة في إحدى ذراها القلقة والخلاقة . فـــ " الموقف من الحداثـــة " انطوى على كثير من الأفكار الجريئة التي تشرح وتوضح أو تـــرافع وتدافـــع أو تجتهد وتضيف ؛ لكنها منظومة بأطروحة مفادها إن الحداثـــة فـــي مجال الكتابة الأدبية والنقدية هي جزء لا يتجزأ من حداثة التصـــور والرؤية والعلاقة بالذات والعالم وإن في إطار رؤية إسلامية لم يشكك فيها الناقد قط . و" ثقافة الأسئلة " يعزز وينمي تلك الأطروحة بما إن السؤال باب كل معرفة وكل فكر يطمح إلى إضافة الجديد والمفيد إلى المـــنجز الـــثقافي السابق والراهن . وفي " القصيدة والنص والمضاد " يمكـــن أن نجـــد أول إطلالـــة على وضعيات المرأة في المخيال الشعري والثقافي العام ، وهو الموضوع الذي ستتمخض عنه الأطروحة المركزية فـــي أحـــد أهم الكتابات العربية في هذا المجال وأعني " المرأة واللغة ". وكـــتاب " تـــأنيث القصيدة " هو في زعمي تمديد لذات الأطروحة وإن تم الـــتركيز فيـــه على النموذج الشعري كما تبلور في قصيدة التفعيلة عند نـــازك الملائكة وبدر شاكر السياب . أما في كتابه " رحلة إلى جمهورية الـــنظرية " فإن الغذامي يقارب وجوه الآخر المختلف وثقافاته المتنوعة من منظور باحث يريد كسر جمود اللغة النمطية السائدة عن هذا الآخر، أو عنده ، لأن الأمر يتعلق بموضوع عام وملتبس تتغير أبعاده وملامحه في كل مرة تحاول الذات تأمله والإحاطة بحقيقته ، أي بحقيقتها النسبية والذاتية بالضرورة !.

ومـــن يقـــرأ " الـــنقد الثقافي " من هذا المنظور تحديداً سيلاحظ بســـهولة أن الغذامـــي يسعى إلى إحداث نقلة نوعية لا تفصل الكتابة هنا عـــن كتاباته السابقة بقدر ما تأتي ذروة لها ومنطلقاً إلى مغامرات لاحقة في ذات السياق العام . لقد أعلن الناقد في عديد من محاضراته وحواراته وكتاباته المقالية ومقدمات بعض كتبه أعلاه أنه أ صبح منشغلاً بالإنسان واللغة أو بلغة الإنسان باعتبارها لغة يمكن أن تتحيز ضد إنسانيته فتولد ثقافـــة مختـــلة فاســـدة لابد من نقدها والعمل على تجاوزها . هكذا إذن جـــاءت مغامـــرة " النقد الثقافي " لتسمي مشروعاً يراد له الاستقلال في المســـتويين الـــنظري والمنهاجي بما إن مجال العمل المعرفي – الفكري يطمح إلى أن يطال أنساق الثقافة العميقة لا نصوصها المتجلّية فحسب . مـــن هـــنا يُـــبرر صمت الناقد عن جذور المشروع الراهن في إنجازاته السالفة إما لأن الأمر من قبيل تحصيل الحاصل وإما لأنه يريد أن نتعامل معـــه في كتابته الجديدة باعتباره " باحثاً مفكراً " لا ناقداً فحسب . ثم إن لهـــذا الصـــمت وظيفة أخرى ، أهم وأعمق ربما ، يمكن أن نتقراها فيما وراء الهـــاجس الذاتـــي أو الفـــردي ، وأعني في مســـتوى علاقة هذا الـــباحث – المـــثقف بقضـــايا مجتمعه وأمته في المستوى الإيديولوجي تحديـــداً . فإذا كان مثقف الخاصة قديماً والمثقف النخبوي أو الأكاديمي حديـــثاً قـــد شـــاركوا بصيغ مختلفة في عـــزل الثقافة عن المجتمع فإن الـــباحث – المـــثقف " ما بعد الحداثي " أصبح يعي خطورة ذلك ويحاول تجنـــبه قدر الممكن . إننا هنا أمام هاجس تفعيل المعرفة والثقافة ضمن إطـــار ما يسميه هابرماز مجـــال الفعـــل والتواصل الاجتماعي العـــام أو " الجماهيـــري " وهـــو هـــاجس إنساني النزعة بقدر ما هو إيديولوجي المنطلق والمرتكز . فالكتاب ينطوي على قدر غير يسير من النقد الذاتي لتـــلك الذات الناقدة التي شاركت سابقاً في عزلة الثقافة العارفة النخبوية بمـــا أنهـــا أغفـــلت الوظيفي لصالح الجمالي والتاريخي لصالح البنيوي

المتفلت من كل زمن . لهذا تحديداً يلح الباحــث على أن نقده الثقافي هو " بديل عن الناقد الأدبي " مثلما إن الناقد المثقف المنشغل بالمعاني والقيم الأخلاقيــة والفكــرية والإيديولوجيــة هو البديل الأمثل عن الناقد الأدبي المنشــغل بشاعرية النص أي ببناه الجمالية وتقنياته البلاغية . وكل هذا يجــد تبريره ومرتكزه النظري والمعرفي في التحول عن " الحداثة " التي خيــبت الكثير من التوقعات وأفسدت الكثيرمن الأذواق والعقول إلى " ما بعــد الحداثــة " التي تفسح مجالاً واسعاً للتعددية والاختلاف والمشاركة الفعالــة.. وذلــك ببساطة لأنها أصبحت تنطوي على الكثير من التواضع والواقعية والتاريخانية والإنسانية . حتماً سيجد بعض المتلقين في هــذه الإنعطافة أو " النقلة " نحو " النقد الثقافي " بهذا المعنى ما يشبه التكفير عــن خطايا مؤلف " الخطيئة والتكفير " وتلك الكتب اللاحقة التي توالدت مــن متــنه وهوامشــه ، لكن أليس خطــاب المعرفة هو خطاب الخطأ بامتياز ؟!.

بــل لا نستبعد أن تصادف بعض نقداته الصارمة للحداثة ولأهم رموزهــا الشــعرية والتــنظيرية (أدونيس) هوى معلناً أو مكتوماً لدى خصــوم الحداثة والتحديث السائدين ، سواء كانوا من دعاة أنسنة الأدب والنقد والفكر أو من دعاة الأسلمة لكل سلوك لغوي ومعرفي وأخلاقي .

وفي كل الأحوال فإنّ هذا التلقي المتوقع ، والمبرر تماماً ، ينبغي ألا يشغلنا عن كون النقلة أو الانعطافة الجديدة لا تنطوي على قطيعة مع الذاكــرة العميقة لكتابة غذامية قد تغير موضوعها وتوسع مجالها وتعدل أدواتهــا وأهدافهــا لكنها تظل في مجملها تمثل مشروعاً واحداً فيه من الــتدفق الحيــوي بقدر ما فيه من القدرة على التنوع والتجدد كأي كتابة خلاقة .

هــنا تحديداً لعل العودة إلى كلام بول ريكور تساعدنا على بلورة

ثـلاث ملاحظـات عن تلك الكتابة – المشروع نأمل أن تمهد لحوار أكثر عمقاً مع أطروحة الكتاب الراهن ومرتكزاتها النظرية والمنهاجية .

الملاحظـة الأولى تتعلق تحديداً بهذه النزعة التأويلية القوية في الكتاب الراهن كما في الكتب السابقة حتى ليصح أن نعتبرها سمة ظاهرة أو متجـلية بوضـوح فـي كتابة الغذامي الناقد الأدبي والناقد الثقافي . فـالغذامي كـان ولايـزال " نـاقداً تأويلياً " بامتياز ، وبالمعنى الفلسفي للتأويـلية إذ تستند إلى التسليم بدور الذات في قراءة نص العالم " وفق مقصـديات معلـنة أو مضـمرة محايثة لكل قراءة لكنها لا تكون منتجة للمعـنى إلا حينما تخضع التأويل للإنضباط النظري والصرامة المعرفية . من هنا نجد أن الشواهد النصوصية توجه باستمرار خلال القراءة لتدعيم الـرأي وتبرير الموقف من ذات الموقع وزاوية النظر الخاصة ، وهذا ما تسـتجيب له النصوص الأدبية أكثر من النصوص المعرفية كما سنتبينه تالياً .

الملاحظة الثانية أن تلك النزعة التأويلية ومحفزاتها العميقة هي الـتي تدفـع بـالذات وكتابتها إلى غياب ذلك الحذر المعرفي الذي يدفع بالـباحث التحليلي الاستقرائي إلى ترك بعض القضايا مفتوحة على الشك والتسـاؤل ، أي على المزيد من دواعي البحث والنظر . بناءً عليه يمكن تفهـم وتفسـير النـبرة الوثوقيـة العاليـة التي تتكرر في هذه الكتابة باسـتمرار. فهـي نـبرة لا تدل على الغرور أو انغلاق الذات على ذاتها العادية أو العارفة بقدر ما تدل على ذلك القلق العميق إذ يتحول إلى طاقة تـنفي مشاعر الإحباط وتقاوم دواعي الألم واليأس في شروط اجتماعية وتاريخيـة وثقافيـة لا تـبعث على الاطمئنان ولا تبرر الكثير من أشكال التفاؤل .

الملاحظة الثالثة تتعلق بما يمكن أن نعتبره بمثابة النسق العميق

في هذه الكتابة الغذامية المنجذبة ، حد الانخطاف ، إلى النظرية والتنظير. هنا أيضاً قد نتعجل في الحكم فنقول إننا أمام مفارقة لم تعد مبررة الآن وهنا . ذلك لأن النظريات المحكمة أو الشمولية لم تعد لها جاذبية تذكر لا عند المفكرين الفلاسفة ولا عند نقاد الأدب أو الثقافة ، كما أشرنا إليه في فقرة سابقة وكما يلح عليه الغذامي نفسه في الفصل الأول من كتابه حيث يعرض أبرز التوجهات الفكرية والنقدية " ما بعد الحداثية ". أما إذا ما تريثنا وتعمقنا في التفهم و" التأويل " فإننا سنجد في هذا الولع النظري أثراً لوعي الذات الكاتبة بضرورة مراقبة القراءة التأويلية عبر الجهد الذهني المنظم والصارم لتكون مقنعة أو مبررة قدر الممكن والمستطاع .

ونضع كلمة التأويل أعلاه بين المزدوجات كيما نحتاط ونؤكد على أن هذه الملاحظات قد تكون هي ذاتها لا أكثر من تأويلات تعبر عن استجابة خاصة لهذه الكتابة التي صاحبناها وتعاطفنا معها منذ البدايات . وفي كل الأحوال فإن قيمة الملاحظة تتجدد بمدى قدرتها على تعيين المزيد من مساحات أو فجوات الحوار مع كتابة لابد أن تنطوي ، وهي المتدفقة الخلاقة دائماً ، على ثغرات أو مظاهر عماية تسمح لذوات وقراءات أخرى بالسكنى فيها ، ولو عبوراً .. وهذا ما نحاوله منذ البدء.

4- 5 : تجد مغامرة " النقد الثقافي " أهم تبريراتها المعرفية والفكرية والإيديولوجية في الأطروحة المركزية التي تلح عليها الكتابة منذ المقدمة إلى الفقرة الختامية بعنوان " رجعية الحداثة ".

هذه الأطروحة تذهب إلى أن الأنساق الثقافية المتمركزة حول ذات فردية فحولية استبدادية نافية للآخر وقامعة للاختلافات هي الداء القديم المتجذر والمتجدد في ثقافتنا السائدة .

وإذا كان النسق هنا يمكن أن يعبر عن حضوره ويباشر تأثيراته

فــي الكثير من النصوص الأدبية والنقدية والفكرية فإنه وجد في النص الشعري ، وتحديداً في شعرية المديح والهجاء والفخر ، نموذجه وذروته التعبيرية جمالياً ودلالياً .

هكــذا إذن تســربت تلك الأنساق " من الشعر وبالشعر لتؤسس لســلوك غيــر إنســاني وغير ديمقراطي ، وكانت فكرة (الفحل) وفكرة (النسق الشعري) وراء ترسيخها ، ومن ثم كانت الثقافة – بما أن أهم ما فيهــا هو الشعر – وراء شعرنة الذات وشعرنة القيم " كما يقول الباحث فــي المقدمــة (ص 7). وهكذا تمكنت الرؤى والتصورات التسلطية من التناسل مع اللغة والممارسة بسبب هذا النسق الخطابي الجميل والخطير أو المختل في نفس الوقت وكأن ثقافة كاملة ظلت تعيش وتعاني سيرورة " استفحال " منذ عمرو بن كلثوم والنابغة إلى أبي تمام والمتنبي وصولاً إلى نزار قباني وأدونيس .

ومــا معاييــر الفحولة الشعرية التي بررت تصنيف الشعراء في طــبقات ، وترتيــبهم فــي مراتب تفاضلية داخل الطبقة الواحدة ، سوى المظهــر الأدبــي – النقدي لذلك النسق الأعم والأعمق الذي يمجد القوة عــلى حســاب الحق والغلبة على حساب المشروعية ومنطق المصلحة الفردية أو النخبوية على حساب منطق المصلحة الاجتماعية والاعتبارات الإنسانية .

فــبالرغم مــن أن الرؤى والتصورات والتشريعات الإسلامية قد بــثت منظومة نسقية كاملة تتأسس على مبادىء الحق والعدل والصدق والمســاواة فــي تــرتيب الواجبات بحسب القدرات وتعيين المسؤوليات بحســب المواقــع إلا أن ذلــك النسق العميق الجذور في الثقافة القبلية سريعاً ما عاد ليشتغل في الفترات اللاحقــة . وترتبط هذه العودة أو هذا " الــنكوص " بتــلك اللحظة المشؤومة التي تراجع فيها مشروع " دولة

الأمة " لصالح مشروع " دولة العشيرة والقبيلة " ونموذجها الأول الدولة الأموية . فنظراً لكون مشروع التدوين بمعناه الثقافي – التاريخي العام قد تأسس وتم تدشينه في سياق هذه الوضعية الشاذة بمعنى ما فإنه قد خضع لشروطها ودعم أخلاقياتها ومعاييرها السائدة وكأن النسق ما ولد هذه الوضعية إلا ليعود فيتغذى عليها ويتقوى بها .

أما مبررات تركيز الباحث على النموذج الشعري فتتمثل في الدور الاستثنائي الذي لعبه ويلعبه هذا الخطاب الجمالي في ثقافتنا وتاريخنا منذ أن كان " ديوان العرب " وسمة لغتهم وخزانة علومهم إلى أن أصبح رمز الحداثة والتحديث لدى النخب الراهنة .

ومع أن الباحث يصوغ الأطروحة أعلاه في شكل تساؤلات تتطلب الاستقراء والتحليل والاستنتاج كما يفترض إلا أن الكتابة تكشف تعلق الأمر بفرضية تأويلية مسبقة تكمن نواتها الصلبة في كتاباته السابقة ، وبخاصة تلك المتعلقة بتصورات المرأة في اللغة والثقافة والمجتمع كما ألمحنا إليه من قبل .

من هنا تحديداً نلمس ما يشبه المنطق المقلوب ، أو المعكوس في العلاقة بين الأطروحة أعلاه ومستندها النظري إذ إن الفرضية هي التي تولد النظرية وتتطلبها للتخفيف من مظهرها التأويلي فلا تعود نتاج قراءة أو " استجابة " خاصة بالناقد في مرحلة ما من مراحل حياته وكتابته !. بصيغة أكثر وضوحاً نقول إن القناعة العميقة لدى الباحث بوجود ذلك النسق الشعري وبكونه السبب الأهم لأزمة ثقافة كاملة هي التي دفعته إلى تبني " النقد الثقافي " باعتباره نظرية مثلى تُعيّن الإشكالية بقدر ما تعين على نقدها بهدف تجاوز آثارها السلبية على الإنسان فرداً ومجتمعاً ، مبدعاً ومتلقياً ، ذاتاً وآخراً . أكثر من ذلك نزعم أن المغامرة التأويلية لبعض النصوص الشعرية المحددة تمددت واتسعت

لتشمل "الثقافة " في مجملها وهذا ما يعمق منطق القلب أو العكس أعلاه .

فالذات تصادر على المطلوب تحقيقه وإثباته منطلقياً ، أو معرفياً أو علمياً ، فيتحول الرأي الخاص والفكرة الواحدة إلى أطروحة شاملة تتقدم لتكتسح النصوص اكتساحاً . وإذا كانت النصوص الأدبية بطبيعتها حمالة أوجه وتنصاع لمختلف التأويلات فإن النصوص المعرفية تبدي مقاومة شديدة نظراً لصلابة ذاكرة المصطلحات والمفاهيم المكونة لها بشكل عام . هذا ما نلمس أثره بقوة في كل مرة يحاول فيها الباحث تحديد مفاهيمه النظرية والإجرائية وعلى رأسها بالطبع مفهوما " النسق" و" النقد الثقافي ".

فالنسق يحدد مرة باختلافه عن مفاهيم " البنية " و" النظام " ومرة من خلال آثاره ووظائفه إذ يحضر في عبارة يصوغها الفرد لكنها لا تعبر عن الفردي والجزئي بقدر ما تعبر عن الجماعي والكلي وبالتالي تصبح " جملة ثقافية " دالة على ذلك النسق وممثلة له .

لكننا ما إن نتابع تلك التحديدات (ص 76 وما بعدها) حتى ندرك أن المفهوم الذي كان واضحاً في أذهاننا لرواج استعماله لدى الباحثين في عديد من المجالات يصبح ملتبساً وغامضاً . ومع أن المفهوم بشكل عام يظل تصوراً ذهنياً ينبغي تفهمه عبر أثره لا في جوهره أو في وجوده العياني الملموس إلا إن التباسه هنا يعود في جزء أساسي منه إلى عدم كفاية التحديد . هذا ما يتضح أكثر فأكثر عندما يتعلق الأمر بالمفهوم الثاني الذي لا يتمتع بنفس الرواج التداولي بما أنه مفهوم جديد أو حديث نسبياً . فالنقد الثقافي يبدو على كثير من الشفافية و"المقروئية " عند ليتشٍ الذي يحدد خصائصه النظرية عبر جملة مستويات أهمها ما يتعلق بموضوعه الممتد من النص المفرد إلى "أنظمة الخطاب " كما يوضحه الغذامي نقلاً عنه (ص 32).

لكن المفهوم ذاته لا يعود مفهوماً عندما يحاول الباحث نقله من رتبة المصطلح إلى مرتبة النظرية الخاصة والمنهج الخاص لأن المنقول يتكاثر ويتوزع ويتداخل ويثقل باستمرار كما نجده في الفقرة 2-1 ص 62 وما بعدها . فالنقلة النظرية العامة والأساسية تريد أن تطال الفعل النقدي كلــه ولذا تتوزع إلى عمليات إجرائية تتضمن كما يقول الباحث "نقلة في المصــطلح " و" نقلة في المفهوم (النسق) و" نقلة في الوظيفة " و" نقلة فــي التطــبيق ". ثــم تأتي النقلة الأولى فتتفرع إلى ستة مواضيع يكاد يســتقل كل منها عما قبله وعما بعده مما يحول الحديث عن كل موضوع أو " قضــية " إلى جهد تنظيري خلاق في ذاته لكنه لا يساعد على تحديد المصــطلح المركزي . هنا تحديداً ندرك أن عملية التحديد هي في عمقها محاولــة تحرير المصطلح من ذاكرته الدلالية الغيرية بهدف استنسابه ، أي تمــلكه كمصــطلح ذاتــي ، ومــن ثم تحويله إلى إطار نظري يسمي المغامــرة الــنقدية الجديدة والخاصة . وإذا كان من المؤكد أن الباحث أثرى المفهوم بالكثير من المعاني والأبعاد النظرية والوظيفية الجديدة إلا أنه يظل أكثر مفهومية في علاقته بذاكرته الأولى وكانه مفهوم يقبل النقل والتعديل والاستثمار بقدر ما يقاوم عملية الاستنساب.

هــذا ما ينعكس سلبياً على الجزء النظري من الكتاب ، أي على الفصــلين الأول والثاني اللذين لا يبدوان وظيفيين حتى لكأنهما ملحقان بالكــتاب بعــد إنجاز القراءة التأويلية التي تنطوي عليها تلك الأطروحة المركزية . بل إن الفصل الثاني قد يبدو نابياً في موضعه بعكس فيما لو جاءت فقراته كملاحظات موسعة في الهامش أو كثبت اصطلاحي يأتي في نهايــة الكــتاب ليعطي تلك الاجتهادات الخلاقة في كل فقرة فرصة مثلى للبروز .

ونلح على هذا الفصل لأن الأول يشبه تماماً ذلك الجزء النظري

من " الخطيئة والتكفير " حيث يتم عرض أبرز التيارات والمغامرات النقدية بطريقة مختزلة وشفافة لا شك أنها مفيدة لتفهم المرجعية المعرفية لكتابة تريد أن تتموضع في شرطها الإبستمولوجي العام دون أن تفقد خصوصيتها وتميزها من منظور سياقها الثقافي الخاص .

أما حينما نصل إلى الفصل الثالث حيث تبدأ القراءة التطبيقية فإن الكتابة تستعيد تدفقها الحر ووهجها الخلاق ، بل إن الاجتهادات التنظيرية التي تخترق الكتابة في كل فقراتها تجعل المفاهيم تبدو أكثر شفافية وتماسكاً وهي تُعمل وتُفعّل منها حينما كانت تُوضح وتحدد نظرياً!.

5 : أشرنا في فقرة سابقة إلى المغامرات الخلاقة لبعض النقاد الذين أفضت بهم تراكمات إنجازاتهم وإنجازات غيرهم في هذا المجال إلى تجاوز نقد النص الأدبي إلى نقد الخطابات والمنظومات والأنساق الثقافية الأكثر شمولية وتأثيراً في الذهنيات والسلوكيات . ولعله من اللافت للنظر أن ناقدين من أبرز ممثلي هذا التوجه بالأمس واليوم وهما إدوارد سعيد وتزفتان تودوروف لم يجدا حاجة ملحة إلى إعلان القطيعة لا مع إنجازاتهما السابقة ولا مع النقد الأدبي السابق أو الراهن !

بل إن تودوروف الذي لمع اسمه كناقد بنيوي يحاول التأسيس لعلم السرديات بعيداً عن مقولات المؤلف والمجتمع والسياق التاريخي أو الإيديولوجي أعلن تحوله بشكل هادىء من خلال كتيب بعنوان " نقد النقد" يحاور فيه أبرز الإنجازات النظرية والمنهاجية ليؤسس عليها توجهه الجديد ويبرره .

هكذا حضر باختين وسارتر وإيان وات باعتبار ما تنطوي عليه أطروحاتهم " القديمة " من وجاهة معرفية وأخلاقية بما أن قضايا الإنسان

فرداً أو فئة أو جماعة كانت حاضرة في صلب اهتماماتهم ولذا يستعيدها الـناقد لتحضر في المركز من وعيه وكتابته في توجهه الجديد . ونخص بالذكـر تودوروف لأن إدوارد سعيد لم يتورط قط في عزل وفصل النص الإبداعي أو النقدي عن مؤلفه ومجتمعه وعالمه ، أي عن سياقات إنتاجه وشـروط تداولـه ، وذلك لأن الناقد عنده صورة من صور ذلك المثقف الفعـال أو العضـوي أو الملتزم الذي نادى به فيكو وغرامشي ولوكاش وسارتر وفرانز فانون وغيرهم .

وإذا كـان أياً منهما لم يصنف ذاته وإنجازاته لا ضمن الحداثة ولا في " ما بعدها " فذلك ربما لأن حضورهما الفعال في سياق الخطابات النقدية والفكرية الحديثة كان قد تم بطريقة منتظمة وهادئة لا مجال فيها للكشـوفات المدهشة أو للمفاجآت الصادمة كما هي حال النقاد من خارج ذلك السياق .

حتى ما ينقله الغذامي عن ليتش بصدد " النقد الثقافي" لا نلمس فيـه نـبرة إعـلان القطيعة الحادة مع نقد قديم أو سائد وكأن المغامرة الـنقدية الجديـدة لا أكثر من استمرارية خلاقة لما سبقها يبررها منطق التراكم والتحول أولاً وبعد كل شيء .

بناءً على هذا كله لنا أن نتساءل عن مدى جدية وجدوى اعتبار الغذامي " النقد الثقافي " عنده نظرية جديدة أو بديلاً عن النقد الأدبي ؟!.

ولإبعـاد هـذا التساؤل عن شبهة السجالية – وهي نزعة تغري بهـا كـتاباته وحواراته بصدد القضية حتماً – لابد أن نعترف أولاً بأن إنجازاتـه المتلاحقة عبر مسيرة نقدية متجددة باستمرار تتيح لنا مقاربة التسـاؤل أعلاه من منظورين مختلفين ومتكاملين نأمل أن يعززا التلقي الحواري الفعال لهذه الكتابة الخلاقة .

ففـي شق من كتابة الغذامي تحمس الناقد – كغيره – لمقولات

تذهب في مجملها إلى تأكيد استقلال النص عن شروط إنجازه وتداوله ولزومه لوظائفه الجمالية أو الشاعرية بما أن للوظائف الأخلاقية والفكرية والإيديولوجية نصوصها الخاصة التي ينبغي البحث عنها خارج النص بل خارج السلسلة الأدبية والفنية . وفي شق آخر من ذات الكتابة نجد نزعة قوية لتوجيه الخطاب النقدي وموضوعه الأدبي (أي النص الشعري أو السردي) إلى التفاعل مع الإنسان والفاعلية في علاقات الراهن . هذا التوجه الذي ابتدأ مع " تشريح النص " سيتعزز في كتابات لاحقة ليصل ذروته في " المرأة واللغة و " تأنيث القصيدة " فضلاً عن " ثقافة الوهم " الذي صدر في الفترة الفاصلة / الواصلة بينهما . إذن لا غرابة أن نقول إن " النواة الصلبة " للأطروحة المركزية في الكتاب الراهن ، وهي تحديداً قضية الفحولة بمعناها السلبي ، بل البدائي الوحشي ، موجودة سلفاً في هذه الكتب كما في كتابات مختلفة اللغات والتوجهات وتفيض حتماً عما يسمى اليوم " النقد النسوي " الذي يعد من أقوى التوجهات النقدية ما بعد البنيوية (ولا نقول هنا ما بعد الحداثية).

وحينما نمتطي مركبة التأويل الغذامية ذاتها فإن شقي الكتابة هذين يمكن أن يقرآ باعتبارهما أثراً واحداً لذلك القلق الخلاق الذي يولد هذه الكتابة المتدفقة المتنوعة بقدر ما يعبر عن ذاته فيها بأكثر من صيغة . فالذات الناقدة قلقة على كتابتها التي يراد لها التميز والاختلاف والريادة بمعنى ما . والذات الباحثة قلقة من مجال بحثها الذي يراد له أن يتجدد ويتوسع باستمرار حتى لا يضيق وينعزل عن واقع ومصير مجتمعها وأمتها وهي تعاني صدمات الحداثة المحايثة بالضرورة لمشاريع التنمية والتحديث ويراد لها تجاوزها بالعمل الإنجازي الخلاق لا بمجرد الأقوال الشعارية والشعرية المخدِّرة للوعي والمزيفة للواقع .

في ضوء هذا القلق المتراكب و" المنتج " يمكن تفهم إلحاح

الباحث المفكر على كون النقد الأدبي لم يعد يكفي لقراءة إشكاليات حادة بـدأت تحضر في مجال الوعي العام ، وبخاصة بعد حرب الخليج الثانية التي شكلت مواقف بعض النخب والجماهير العربية صدمة كبيرة للجميع هـنا . فحينما يتحدث أو يكتب فرد مبدع أو زعيم بنفس تلك اللغة الجاهلية المستبدة والعدائية لما هو إنساني في الإنسان فما ذلك إلا مؤشر على خلل عميق في الثقافة . وحينما تنساق " الجماهير " وراء بلاغة الاستبداد والتطرف في كل مرة تطرح فيها حقوق الإنسان العادي وقضايا المرأة وحريات التفكير والتعبير والاختلاف فما ذلك إلا دليل على ذات الخلل إذ يتقنع بأكثر من قناع . ومع إن هذه الإشكاليات أصبحت موضوعاً جماهيرياً عاماً في مختلف وسائل الإعلام والمعلومات المستقلة نسبياً عن المؤسسات الرسمية إلا أنه من الضروري محاولة التأسيس نظرياً ومنهاجياً لمقاربتها حتى لا يتحول الكلام عنها إلى تنفيس عابر .

من هنا تتحدد أهمية " النقد الثقافي " كمغامرة يراد لها أن تطال الخطـاب الثقافي في مجمله وأن تنتشر وتؤثر في أوسع مجال تواصلي ممكـن . فالنقد في العقدين الأخيرين لم يعد نصاً على نص ولا مجرد فذلكات ذهنية باهرة وفارغة بل هو فكر وأداة لإنتاج المزيد من هذا الفكر النقدي الـذي جعل لبعض النقاد المعاصرين حضوراً فعالاً في مختلف القضايا الإنسانية العامة كما رأينا .

هـذه الرؤية النقدية التي تساءل وتبحث وتحلل وتؤول لتثير أقصى قدر ممكن من القلق الخلاق لدى المتلقي هي في اعتقادنا ما يتعين على الوسط الثقافي الحوار معها بما يكفل تعميقها وتوسيعها في أذهاننا وكتاباتنا ولا مشاحة بعدئذ في التسميات .

وحتى حينما ترتبك التحديدات النظرية أو تعلو نبرة الثقة في الـذات ومشروعها النقدي الخاص أو تشتط نزعة التأويل بصدد نص أو

شخص ما فإن القراءة الحوارية ينبغي أن تمضي إلى ما هو أهم وأجدى. فمرجعية الحكم هنا ينبغي أن تتناسب مع مرجعية الكتابة ذاتها وبالتالي لن تكون المشاعر الشخصية الضيقة أو المواقف الإيديولوجية الحدية المنغلقة بل هي متمثلة في هذا الوعي النقدي الذي لا يستثني الذات من المراجعة الصارمة ، حد القساوة أحياناً .

ولقد كان لبعض الفلاسفة المسلمين ، وبخاصة ابن رشد ، مواقف نقدية أكثر صرامة من الشعر العربي السائد إذ لوحظ أنه لا يساعد على تهذيب النفس الإنسانية وتوجيه أفعالها نحو القيم العليا أو القضايا العامة لمجتمع يراد له أن ينتقل من تجمعاته العصبية الضيقة إلى ذلك المجتمع المدني العقلاني المنفتح الذي طالما حلموا به وسعوا إليه . ورغم إن هذه المواقف التي بحثت في دراسات نقدية معمقة لا تستحضر ضمن أطروحة الغذامي إلا أنها يمكن أن تشكل ، ومن منظور قراءتنا الراهنة على الأقل ، خلفية نظرية غاية في الأهمية لكتابة كهذه ، وهذا ما قلته للباحث بعد قراءة مخطوطة الكتاب الراهن .

وأخيراً لعله من تمام مقتضيات الحوار السابق والراهن ختم هذه القراءة بملاحظتين أرجئتا قصداً إلى هذا المقام .

الملاحظة الأولى تتعلق بحقيقة أنّ تعدد وتنوع الأنساق في أي ثقافة بشرية لا تبيح لأي خطاب معرفي جدي اختزال الثقافة في نسق واحد أزلي وأبدي . فهيمنة بعض الأنساق في بعض الفترات أو المراحل التاريخية هي ظاهرة تاريخية ينبغي أن تحلل وتعلل في ضوء التاريخ الذي تكمن تاريخيته تحديداً في تعدد وتغير أنساقه وخطاباته ومؤسساته وسلطاته .

الملاحظة الثانية منبعثة عن الأولى وهي أن لبعض الأنساق في بعض الثقافات حضوراً وتأثيراً أقوى وأكثر استمرارية ، لكن هذا لا

من هذا المنظور لعل قراءة مختلفة للإشكالية التي يطرحها الغذامي في هذه المرحلة من مشروعه النقدي المتجدد والخلاق تكشف لنا عن وجاهة المغامرة باتجاه أطروحة – وربما أطروحات – مختلفة ، بل ومناقضة لأطروحته تناقضاً ينمي الأطروحتين معاً .

فربما كان الشعر هو الحلقة الأضعف في الثقافة العربية – الإسلامية بُعيد تشكل الإمبراطوريات والدويلات ولذا سهل استتباعه واستثماره لصالح الأنساق والسلطات الأكثر تحكماً وتأثيراً في علاقات المجتمع والتاريخ . فواقع الحال في الماضي والراهن يؤكد لنا جميعاً أن نسق العلاقات الأبوية – البطريركية في المستوى الاجتماعي ونسق السلطة الفردية الاستبدادية في المستوى السياسي ونسق الرؤية الأسطورية، الخرافية أو اللاعقلانية ، في مستوى الثقافات الشعبية السائدة هي الجذر العميق لذلك الخلل العميق في علاقات الذات بالآخر والمجتمع والعالم .

وهنا قد يعود إلينا ذات الصوت الغذامي ليؤكد لنا أن الشعر أو الخطاب الشعري كان ولازال هو المعبر الأمثل ، أي الأجمل والأخطر ، عن تلك الأنساق في هذا السياق الثقافي التاريخي الخاص .

ومع ما يكمن في هذا القول من أثر للإشتغال الطويل على الشعر من قبل ناقد قدّم ذاته باعتباره شاعراً وشاعرياً ذات يوم إلا أننا لابد أن نصغي إليه ونحترم أطروحاته وهي تتحول إلى النقد الثقافي مثلما يتحول النقد الراهن في جزء أساسي منه إلى الفكر النقدي بالمعنى الفلسفي العميق والشامل لهذا المفهوم .

وفي كل الأحوال فإن مهمة كل نقد تتحدد بمدى قدرة الذات العارفة الباحثة على المشاركة في تنمية وتعميق الوعي بإشكاليات حقل

وفـــي كـــل الأحـــوال فإن مهمة كل نقد تتحدد بمدى قدرة الذات العارفـــة الباحثة على المشاركة في تنمية وتعميق الوعي بإشكاليات حقل أدبـــي - ثقافي لا شك أنه يتسع ، بل ويتطلب العديد من المقاربات التي يحـــاول كل منها استكشاف مكوناته وتحديد منظوماته وتحليل إشكالياته من منظور يختلف ويتكامل مع المنظورات الأخرى للباحثين الآخرين .

* * *

" الشعرنة "
بين
السياسة والشعر

عبدالعزيز السبيل

هناك خلل في أنساقنا الثقافية! نعم . ولعلي أتفق مع مجمل ما طرحه الدكتور عبدالله الغذامي في كتابه الأخير "النقد الثقافي ". لكن ما حدث هو أن الغذامي جعل المسؤولية الكبرى تقع على الشعر . يقول الغذامي : "إن السؤال يتجه إلى النسق الثقافي العربي كله ، وهو نسق كان الشعر ومازال هو الفاعل الأخطر في تكوينه أولاً وفي ديمومته ثانياً"[1]. أحسب أن تلك فرضية يطرحها الغذامي . لكن الملاحظ أنه انساق مع هذه الفرضية التي يبدو أنها تحولت إلى ما يشبه الحقيقة خصوصاً بعد تقديم نماذج متعددة تؤيد ما ذهب إليه . وأحسب أن هذه النتائج تظل افتراضية !

إن السؤال الأساس لم يتم التوقف عنده بشكل كبير . الشعر يقوم على المبالغة والكذب والتزييف والفحولة ... إلخ. وكل ذلك صحيح.

وإذا نحن نظرنا إلى المجتمع في واقعه وتعامله وجدنا شبهاً بين ما يحدث في الواقع وما يحدث في الشعر . بمعنى أن " الشعرنة " قد غدت مرتبطة بجوانب كثيرة من حياة الناس ، كما يقول الغذامي ، وهذا ايضاً صحيح . لكن المختلف حوله ، يتمثل في هل السلبيات التي يحويها المجتمع جاءت بسبب الشعر ؟ وهل مجرد التشابه بين ما يحدث في الشعر وفي المجتمع يجعلنا نصل إلى هذه النتيجة ، دون دراسة للواقع الاجتماعي للخروج من الفرضية إلى الحقيقة ، أو ما يقرب منها .

إنني أريد أن أنقل الأمر من القول إلى الفعل . وبالتالي من الشعر إلى السياسة بمنظومتها الحاكمية المتكاملة من أعلى السلطة إلى أدناها .

هــل ما يحدث في المجتمع يأتي نتيجة للتأثر بالقول الشعري أم نــتيجة للواقع السياسي الذي عاشه المجتمع عبر مراحل تاريخه ، بدءاً من العصر الجاهلي ثم قفزاً إلى العصر الأموي وما تلاه من عصور حتى لحظة الحاضر ؟ أما العصر الإسلامي الراشد فسيأتي الحديث عنه لاحقاً.

القــول عــند الشاعر يقابله الفعل عند الحاكم . وهنا نعود إلى الســؤال المطــروح آنفاً . هل نحن أمام " شعرنة " أم أمام " سيسنة " ؟ والنتيجة واحدة على أي حال . لكن المصدر مختلف . والفعل أفتك سلاحاً مــن القــول . وإذا كان الفعل على مستوى الحاكم العربي عبر التاريخ غالــباً يتسم بأحادية الرأي ، وأسلوب القمع وإلغاء الآخر ، وما يصحب ذلــك من طقوس ، فإن هذه العدوى تمتد نزولاً لتصل إلى الحاكم الأصغر فالأصــغر في بوتقة المنظومة السياسية ، حتى يصل الأمر إلى مستوى المجتمع بأفراده .

دون ريــب سيكون التأثير شاملاً ؛ لأن الأمر قد تحول من نظام الفــرد إلى نظــام المؤسسات . وهي مؤسسات تقوم على أحادية الرأي والسلطة المطلقة للمسؤول الأول فيها ، الذي يبدو حاكماً أصغر . والأمر لا يقــف عند حد المؤسسات الاجتماعية والإدارية ، وإنما – وهنا تكمن الخطورة الكبرى – امتد الأمر ليصل إلى المؤسسات الثقافية ، التي غدت ذات صــوت واحد . وإلى المؤسسات التعليمية التي باتت عبر مناهجها وأساليب تدريسها تؤصل مبدأ الرأي الواحد ، والتبعية المطلقة لما يقوله الأعــلى والأســمى . وهذا أدى إلى تعطيل ملكة التفكير التي لم يعد لها مكان في ظل الأحادية في القرار والرأي .

وكأنني بالتالي أقترب من مرحلة لا تصل إلى تبرئة ساحة الشعر والشــاعر ، لكــنها تضع المسؤولية الأكبر على النظام السياسي العربي عبر عصوره واختلاف مناهجه .

وهـنا أقتبس مقولة للغذامي من أجل طرح سؤال آخر قد لا يقل أهميـة عمـا سبق . يقول الغذامي : " ولن يكون أجمل ولا أحلى من أن يـرى الحـاكم نفسـه متربعاً على كرسي الشرف مثلما هو متربع على كرسـي الحكـم . هنا جاء الشعر ليحقق هذه الرغبة الملحة ، وجاء فن المديـح ليشكل خلطة ثقافية من البلاغة والكذب (الجميل) وبينهما مادح وممـدوح وكيـس من الذهب ، هذا شجاع كريم يعطي وهذا شاعر بليغ يثني "[2].

التسـاؤل الذي يرد هنا هل الشاعر فاعلاً وصانعاً لنموذج مثالي مـن لا شـيء ؟ أم أنـه أداة تـم استخدامها كما يتم استخدام العسكر والحاشـية لـتحقيق مآرب الحاكم ؟ الشاعر لم يصنع بطلاً ، أو فحلاً أو طاغية – كما هما بتعبير الغذامي –، ولكن تم توظيفه ليؤدي دوراً كلامياً لتزييف الحقيقة . أما كيف يرضى بهذا الدور فهذا سؤال يحتاج إلى وقفة أخرى ! ومن قال إن الشعراء نماذج إيجابية في أشخاصهم ؟ لا أعتقد أن مكارم الأخلاق تؤخذ من سلوكيات امرىء القيس وبشار وأبي نواس .

والسـؤال المهـم هـنا هو من صنع الآخر ؟ هل الشاعر صنع الحـاكم أم العكـس ؟ في مقبل الحاكم الفاعل يأتي دور الشاعر القائل . وبيـن الفعل والقول يظل البحث قائماً عن الصانع والمصنوع . وكلاهما حدث عبر التاريخ . والغذامي أشار إلى ما صنعه عمر بن عبدالعزيز مع جرير ، حيث تحول الصانع إلى مصنوع[3].

يـتولى الغذامـي – حسـب فهمـي – الدفاع غير المباشر عن السـلطة السياسـية عبر التاريخ ، وذلك بتحميل الشعراء فقط مسؤولية تخلف الأمة .

إذا كـان الغذامـي قد اكتشف الفحولة شعراً ومجازاً فقد تحدثت

كـــتب الأدب والـــتاريخ عنها حقيقة لدى الكثيرين من الخلفاء والأمراء والوزراء وعلية القوم .

إنها لم تكن فحولة مجازية – كما هي عند الشعراء – بل فحولة جسدية ، وهي أكثر وأشد من الفحولة الشعرية عند امرىء القيس وعمر بـــن أبـــي ربيعة ونزار قباني . هل نعود إلى العصر العباسي مثلاً لنقرأ أخبار الخلفاء مع الجواري وغيرهن !

أن يكـــون الشـــعراء مســـؤولين عمـــا يحدث للأمة وتتم تبرئة الســـاســـة ، فهذا سؤال يستحق الطرح ، خصوصاً حين ندرك أن الناس على دين ملوكهم ورؤسائهم وقياداتهم السياسية والحزبية !

تـــاريخ مكة والمدينة في العصر الأموي معروف للجميع . وما وصل إليه المجتمع من رفاهية وتسامح أخلاقي كان بدعم رسمي سياسي مـــن الدولة لتحقيق مآرب سياسية . أما الشعراء فقد تم استخدامهم من السلطة السياسية لتحقيق الدور المطلوب . وهذا ما يحدث الآن مع كثير مـــن أصحاب الكلمة من شعراء ومثقفين ليلعبوا الدور الذي ترسمه لهم السلطة بشكل مباشر ، أو يقومون به من تلقاء أنفسهم لمعرفتهم بالدور المطـــلوب مـــنهم . لكـــن هـــذا لا يعفيهم من مسؤولياتهم الكبرى تجاه المجتمع والأمة .

إذا كـــانت صـــناعة الطاغيـــة قد بدأت من العصر الجاهلي عبر اللعـــبة الشعرية بين المادح والممدوح ، فإن هناك أربعين عاماً تقريباً ، لـــم يكن للشعر فيها أي دور . فالعصر " لم يكن عصراً شعرياً "[4] حسب رأي الغذامـــي الـــذي اعتبرها حالة استثنائية ، وبالتالي لا تنطبق عليها الـــنظرية ، ولـــم يقف عندها . وفي تصوري أنها فترة جديرة بالدراسة والتساؤل :

لمـــاذا لم يكن الشعر محتفى به من قبل الخلفاء الراشدين ؟ إن المســـالة تتعـــلق بقضـــية الواقـــع السياسي . إن من يصل إلى السلطة بالسيف ، سيحتاج إلى ترسيخ دعائم حكمه . ولذا فإنه يمسك بيد سيفاً ، وبـــاليد الأخـــرى كلمة . وهو عادة لا يستخدم واحدة منها بشكل مباشر لكنه يبحث عمن ينوب عنه لتأدية هذا الدور .

حين النظر إلى الوضع في العصر الراشد نجده مختلفاً . الخلفاء لـــم يكونـــوا بحاجـــة إلى الشـــعر إطلاقاً ، فاختيارهم تم من قبل مجتمع المسلمين بطرق إسلامية مختلفة . فلم يكونوا بحاجة إلى تمجيد ونفاق ، أو إلى مـــن يمنحهم مزيداً من الشرعية بالمدح والتملق والادعاء ، كما هـــي الحال مع الخلفاء الذين لم يأت اختيارهم حسب القواعد الشرعية ، إنمـــا وصلوا إلى السلطة وراثة أو بقوة السيف . ولذا كان الشعر سبيل دعم سياسي .

أبو بكر الصديق رضي الله عنه وقف أمام جموع المسلمين حين اخـــتير خـــليفة وخاطبهم " أيها الناس وليت عليكم ولست بخيركم ، فإن أحســـنت فأعينوني ، وإن أسأت ، فقوّموني "[5]. إنها سياسة الواثق من نفسه الآمن من مجتمعه ، الراسم لخطه السياسي بوضوح .

عمـــر بـــن الخطـــاب رضـــي الله عنه يقوم خطيباً أمام جموع المســـلمين رجـــالاً ونساء ، يطرح رأياً فتتصدى له امرأة معترضة أمام الجمهـــور على رأي الحاكم . وليست القيمة في ذلك لكن القيمة الكبرى تتمـــثل في " التشريع المدني الشوري الحقيقي " الذي يرسمه عمر ليؤكد حق حرية الرأي وقبوله حين يكون صائباً . يحدث ذلك بمقولته الشهيرة " أصـــابت امرأة وأخطأ عمر ". يكون الصواب والحق لصالح المرأة في حين يعلن الخليفة تراجعه . وهنا تكمن القيمة الكبرى للدرس السياسي . مـــزيد مـــن الحرية للمجتمع في التعبير عن رأيه يزيد الحاكم الواثق من

نفسه رسوخاً ، وحين تغيب الحريات بمفهومها العام فإن الخليفة أو الحاكم يحتاج إلى من يمنحه شرعية اجتماعية ، ولو كانت مزيفة . والكلمة شعراً ونثراً هي القادرة غالباً على ذلك. وهذا ما حدث عبر التاريخ .

الغذامي أشار إلى عمر بن عبدالعزيز رضي الله عنه واعتبر رفضه للشعراء حالة استثنائية[6]. والواقع أنها ليست كذلك إلا في سياق خلفاء بني أمية ومن بعدهم ، وإلا فإنها عودة للمثال الأسمى ، عهد الخلفاء الراشدين .

فعمر بن عبدالعزيز وسائر الخلفاء قبله وبعده يدركون أن الشعراء يقومون بتزييف الواقع أمام العامة . لكن الجوهري هنا أن الخلفاء الآخرين محتاجون لهذا الدور من الشعراء . أما عمر بن عبدالعزيز فلا . لأن واقعه الشخصي وحياته وسلوكه ، كافية للتأثير على العامة . فهو لا يلجأ إلى التزييف الذي يأتي به الشعر وإنما يريد من الواقع أن يحكي ، ونعود لنفس السبب الرئيس الذي تمت الإشارة إليه قبلاً ، وهو أن وصول عمر بن عبدالعزيز ، إلى الحكم لم يكن عن طريق السيف ، أو اقتناص الفرصة ، ولا عن طريق الوراثة وإنما عوامل أخرى . فالاستمرار في الحكم والتشبث بالسلطة ليست الهدف الرئيس . ولذا ، فإذا كان من مهمة العسكر والشعراء توطيد أركان الحكم واقعاً أو تزييفاً ، فإن الحاكم الصادق مع ربه ومع نفسه ومجتمعه لا يلجأ إلى شيء من ذلك . وحين انتهى عهد عمر بن عبدالعزيز لم يرجع دور الشعر ، وإنما تم استحضار هذا الدور من قبل الخلفاء .

وحين الحديث عن الفحولة وصناعة الطاغية ، يرد السؤال التالي : هل هذا الأمر خاص بالعرب ؟ وبالتالي يمكن أن نضع أيدينا على الشعر بصفته الداء الذي ولد ذلك كما يشير الغذامي ؟

أليست الفحولة والطغيان توجد في كافة الثقافات والأمم . أليس تاريخ أوربا في القرون الوسطى يمتلىء بأعداد كبيرة منهم ؟ أليس تاريخ الصين والمغول يحدثنا عن طغاة جبارين ؟ إذا كان الشعر قد صنع صداماً كما يشير الغذامي فما الذي صنع تشاوسيسكو في رومانيا ، والشاه في فارس وتطول قائمة الأمثلة . الفحولة والطغيان لم ولا يصنعها الشعر ولكنها تبرز حين يغيب الصوت الجمعي للأمة .

سؤال آخر يجدر طرحه قبل كل ذلك ويتعلق بالخطاب الشعري مقابل الخطاب الديني . ثمة خطابان متقابلان أحدهما أساسي جداً يدخل في أعماق كل نفس دون النظر إلى مستواها الثقافي والاجتماعي ، وهو الخطاب الديني ، أما الآخر فهو خطاب جمالي كمالي نخبوي !

كيف حصل هذا الانحسار الكبير في تأثير الخطاب الديني ، بحيث إنه لم يعد مؤثراً حسب نتيجة الغذامي غير المصرح بها ، وأصبح التأثير للخطاب الجمالي الأدبي ؟ لقد أصبح الشعر هو المؤثر على حياة الناس وسلوكياتهم ، وأصبح مسؤولاً عن تردي واقع الأمة . وكأننا بذلك وضعنا أيدينا على الداء . ولذا – حسب الغذامي – علينا أن نلغي الشعر بالطريقة التي تلقيناها تاريخياً ، من أجل أن نكون أكثر إيجابية .

إذا كان الشعر مسؤولاً بهذا الحجم عن واقع الأمة وتشكيلها سلبياً ، فإن سؤالاً آخر سيطرح من منطلق نقد ثقافي عالمي للنظر في واقع أمم أخرى تعيش حالات مشابهة لواقع الأمة العربية ؟ هل لدى هذه الأمم شعر مماثل أم أن لها ظروفاً أخرى ؟ إذا كان المسلون في عهد سالف عاشوا عصراً ذهبياً للعلوم والآداب وكانوا الأسمى بين الأمم ، فما الذي حدث لتنقلب الموازين . هل حضور الشعر وغيابه أم أننا أمام قضايا أخرى متداخلة ؟ وهل يمكن تغييب أو تبرئة الجانب السياسي في هذا الطرح .

في إطار آخر يلاحظ أن الغذامي لا يقصد إلغاء المنجز الأدبي وإنما يهدف إلى " تحويل الأداة النقدية من أداة في قراءة النص الجمالي الخالص وتبريره (وتسويقه) بغض النظر عن عيوبه النسقية ، إلى أداة في نقد الخطاب وكشف أنساقه "(7)، على حد تعبيره .

هذه الجملة تتضمن عدداً من المسائل التي قد لا تكون محل اتفاق . هل نحن أمام مناداة لإغفال الجانب الجمالي في الشعر ؟ أليس الجمال النصي هو الأساس الذي يبدعه الشاعر ، وهو ما يتفوق فيه مبدع عن آخر ؟

تلك مسألة أما الأخرى فتتعلق بالجانب النفعي . هل نلغي الجانب الجمالي لصالح النفعي . وبالتالي تكون القيمة النفعية هي الأساس في تقييم النص الأدبي ؟ والسؤال الأكبر ، متى كان الشعر ذا هدف نفعي إصلاحي مباشر ؟

نقادنا الأقدمون كانوا على وعي بهذه المسألة ، ولذا قالوا "أعذب الشعر أكذبه ". وهنا يتقابل جزآن : الجمالي (الأعذب)، والنفعي (الأكذب). وكأن المزيد من الجمال القولي يترتب عليه مزيداً من القبح الفعلي . فالصورة ليست غائبة عن النقاد ، ولا أحسبها أيضاً عن المتلقين .

هناك شعر نفعي مباشر وهو المرتبط بالمدائح المباشرة ، ولعل هذا النوع من الشعر هو ما يستحق كشف نسقه وتبيين زيفه ، وقد تحدث الغذامي عن هذه المسألة في أكثر من موضع . لكن الجزء الأكبر من الشعر لا يرتبط بالنفعية المباشرة .

أخيراً ، الغذامي يعلن موت النقد الأدبي ، ليقيم على أنقاضه النقد الثقافي ؟ هنا تبرز مصادرة الآخر . فهل نحن أمام فحولة هنا ؟ ألا

يمكن لهما أن يتعايشا ، ليكشف النقد الثقافي الأنساق السلبية في بعض الشعر ، ويبقى للنقد الأدبي دوره في البحث عن جماليات النص .

الهوامش

1) عبدالله الغذامي ، النقد الثقافي : قراءة في الأنساق الثقافية العربية ، المركز الثقافي العربي ، 2000 ، ص 93 .
2) النقد الثقافي ، 100 .
3) انظر النقد الثقافي ، 157 . .
4) النقد الثقافي ، 115 .
5) ابن الأثير ، الكامل في التاريخ ، بيروت : دار صادر ، 1965 . ج2 ، ص 332 .
6) انظر النقد الثقافي ، 158 .
7) النقد الثقافي ، 8 .

* * *

" الغذامية ...
خطاب في
الشعرنة "

أسامة الملا

1/1 في الغذامية :

يمـــتد المشروع الغذامي معرفياً في أكثر المســاحات الفلسفية النقدية خصوبة في الــنظرية الحديــثة الأمــر الــذي مكّن لاشـــتغالاته قـــراءة النســـق الثقافي في الفكر العربي بوصفه معول الهدم والبناء للبــنى الســطحية والعميقــة للمنجز الثقافي ماضياً وحاضراً ومستقبلاً ، تتبــنى هــذه المقاربــة لهــذا المشروع الثر محاولة تنصيصه وتجسيده محاورة له بلغة كرسها منذ انطلاقته في (الخطيئة والتكفير) ولاتزال تعلن دوماً فاعليتها وديمومتها في المنجز العربي . تلك النصية التي نروم إلى تمثلها في هذه المقاربة ستفضي إلى مشروعية الانتقال من أول مؤلفاته حتى نهايتها والتعامل معها على أنها نص واحد ممتد ، ولعل ذلك التوزع المــنهاجي في حقول معرفية متنوعة (التأولية ، النصوصية ، البنيوية ، التشــريحية ، النســوية ، الثقافية ..) يؤكد رغبة النص / المشروع في التواصــل والإيغــال مع المشروع والنظرية المعرفية الحديثة بأكبر قدر ممكــن مــن الاشتغال والتعاطي والتمثل ، كما نراه يؤكد ذلك في عتباته النصية (ونعني بها مقدمات كتبه ومؤلفاته) وفي متعاليه النصي (ونعني بــه اللقاءات التلفزيونية والمقــالات والحــوارات الصحفية) ذلك الإيغال والإنغمــاس والــتوحد فـــي معايشـــة النظرية أحال المشروع دوماً إلى الوصــول إلى درجة مضاعفة من الكثافة النقدية في لحظة سوسيوثقافية معــرفية لا تتعامل مع الطرح العلمي الجاد بهذا القدر من الكثافة النوعية عادة !

لــذا تمــت (أغذمة) المشروع وتم تعاطية بشدة ونهم ، فما كان

منه إلا أن يُطابق اسمه مسماه وأن يكون حقيقياً في ذلك التعامل العلمي أو فلنقل غذامياً فها هو (يغذّم الشيء يغتذم غذماً واغتذم (الشيء) أكله بنهمة)[1] (وغذمه غذماً أكله بشدة وإفراط وشهوة ، وتغذم الشيء : اغتذمه ويقال هو يغتذم كل شيء إذا كان كثير الأكل ، والغذمة : بئر غذمة كثيرة الماء)[2].

إن الاعتباطية الألسنية ما بين الاسم ومسماه قد تنداح قليلاً إذا ما تواطئت هذه المقاربة بالدخول إلى هذا النص الكثير (زاداً وماء) وليصبح (مسماه) بمثابة عنوانه النصي أهم عتباته النصية التي تختزل عمقه وامتداده المعرفي إذ تمثل نواته المُشكّلة ، ولتبدو تلك الغذامية النهمة والكثيرة من أهم النصيصات التي تفضي إلى الوشاية بالمشروع / النص وتجليته ، ولتبدو تلك العلاقة ما بين النص وعتبته النصية حالة من التطابق والتكثيف ، ولتصبح (الغذامية) اسماً دالاً على النص ليس بوصفها اسماً اعتباطياً لمنتجه بل لكونها خياراً نصياً مكثفاً له وعتبة نصية أولية إن هذه المقاربة لتتذرع بطرف من ذلك الولوج النهم الذي قد يُأغذم المقاربة تناغماً مع تأغذم النص / المشروع ، هذا ما ستحاول فعله !!

1/ 2 في الشعرنة :

صك المشروع الغذامي في نقده الثقافي هذا المصطلح من خلال رصده للعبة النسق الشعري في الذات والقيم العربية عبر قدرته على صناعة الفحل الشعري والطاغية ، لانتاجه تلك العلاقة الخادعة التي تظهر ما لا تضمر فينشأ خداع البصر فتنسج الشعرنة وتُقام مملكة الآحادي والمصادر والمكرس للذات[3] ولقد بدت مظاهر الشعرنة تتلبس جوانباً من إنتاجية المشروع ذاته عبر الغذامية التي تمثل لبه ونواته

الأســـاس ، إذ بقـــراءة العتبات النصية والمتعاليات النصية نلحظ تمظهر تجليات الشعرنة في المشروع مما يقيم علاقة ما بين الغذامية إجراء وما بين الشعرنة نتيجة ، والتي تتعلق برصد أثر النسق الشعري الفحل على منظومتنا الفكرية والقيمية .

لـــذا تحـــاول المقاربـــة تطبيق الدراسة الثقافية على المشروع الـــثقافي ذاتـــه لأنها تزعم أنه يتوافر على تلك المواصفات النسقية التي تتطلبها تلك الدراسة الثقافية كما أعلنها المشروع ذاته(4) وهي أن يكون هـــناك نســـقين معـــاً فـــي آن في نص جميل وجماهيري يكون أحدهما (المضـــمر) نقيضـــاً ومضاداً (للعلني) لقد حمل المشروع الغذامي ثقافياً نصـــين أولهمـــا مظهر يشرح النسق الشعري الفحل وتأثيره على الفكر العـــربي وثانيهمـــا مضـــمر يتناغم مع أثر ذلك النســـق ويُعدّ ناتجاً من تجـــلياته ، كمـــا أنـــه جميـــل في تشكيله لذلك الصوت المفرد المهمش للمنظومة النسقية ثقافياً في الحاضر كما كان مبهراً في تأويلاته الجمالية النصوصـــية في السابق وجماهيرياً إذ إن كتبه الأكثر مبيعاً في معارض الكـــتب العـــربية والأكثر نفاذاً على الرغم من طبعاتها المتلاحقة ليتحول المشـــروع الأكاديمي النخبوي إلى مشروع إعلامي جماهيري ، ولنا أن نـــلمح بعضـــاً مـــن تجليات الشعرنة في الخطاب الثقافي الذي يدعو إلى الاختلاف والتعدد واللاتمركز لنتبين بعضاً من أثر النسق الشعري الفحل الـــذي يؤكد على الآحادي (كما نجده في شعرنة التأويل) والتمركز على الـــذات (كمـــا نجده في شعرنة السياق) والتأكيد على الأنا المهيمنة (كما تتضـــح فـــي شـــعرنة المقولة) ليصبح النسق الفحل ضارباً في أحد أهم وأخطر المشاريع التي قامت بمساءلته في فكرنا العربي !!

1/2 شعرنة السياق :

تشيء العتبات النصية بالمقولات المهيمنة في معمارية نصية ما

إذ أن بإمكانهـــا التقاط المجسمات الدالة على بنية المشروع الكتابي منذ العتـــبة / المدخل لتفتت ذلك التشرنق السياقي الذي يفرضه خطاب يحمل فـــي تضـــاعيفه نصين أحدهما مظهر والآخر مضمر ، تتمثل تلك العتبة الواشية (بكلمة شكر) الذي اعتاد المشروع الغذامي إفرادها في مشروعه الـــثقافي (المرأة واللغة ، النقد الثقافي) في حين كانت تتضمنها المقدمة فـــي المشـــروع النصوصي (الموقف من الحداثة ، الكتابة ضد الكتابة ، القصيدة والنص المضاد ، الصوت القديم الجديد ، تشريح النص ، رحلة إلى جمهورية النظرية ، ثقافة الأسئلة).

لقـــد اعـــتمد الـــبيان التصـــديري في النص / المشروع عتبتين أساســـيتين هما : كلمة شكر ، المقدمة ، وسنقتصر الحديث حول العتبة النصـــية الأولى والتي جاءت في المشروع الثقافي عوضاً لشموليتها عن صـــفحة الإهـــداء فـــي المشروع النصوصي (الخطيئة والتكفير – ثقافة الأســـئلة) والتي لم تنزاح فيهما عن كونها تقليداً كتابياً يوجـــه (للأب – الأم – الصـــديق – المدينة) كما اعتاد أن يضمن المقدمة شكره وتقديره لمجموعة من الأصدقاء للقيام بمراجعة الكتاب وتدقيقه وإضفاء أكبر قدر مـــن اللـــبوس العـــلمي الجماعي عليه ، في حين أننا نجد العتبة النصية (كلمة شكر) في النقد الثقافي تنزاح عن هذا الدور النمطي لتشكل السياق الخـــاص للمشروع لتتحول إلى نص مواز لمشروع النص الأساس عبر قصـــدية تأليفيـــة أرادت أن تقيـــم سياقاً مؤسساتياً للكتابة الثقافية والتي تحتاج إلى نوع من المؤسساتية (للمشروعية) لكونها تدخل مساحة بكراً عـــلى مســـتوى النظرية والتطبيق وبخاصة لخطورة النتائج التي تفرزها تلك الممارسة الإجرائية . لقد وعى المشروع الغذامي خريطة المؤسسات الـــثقافية محلياً وعربياً ، من إنها تعتمد في مجملها على تشكلات شللية فردية وإن كانت تستظل بغطاء مؤسساتي (أندية– جمعيات – مطبوعات) شلل ثقافية تدعى النخبوية وامتلاك المشروع الثقافي الحقيقي المتفرد لذا

كـــوّن المشروع الغذامي مؤسسته السياقية الخاصة مكتفياً من الجمعيات الرســـمية وغير الرسمية بعضوية شرفية في أحدها ، كما اكتفى بالقسط الأقـــل إدارياً في المؤسسة الأكاديمية ، واكتفى بالجانب الاستشاري في المؤسســـات الإعلامية وإن كان ذلك الجانب صورياً في كثير من الأحيان (تم تعيينه فيها رغبة من بعض المطبوعات في إضفاء قدر من المنهجية والمصداقية).

كـــل ذلـــك الغيـــاب المؤسســـاتي حدا بالمشروع أن يقيم سياقه مؤسســـته بنفســـه ، ولعل العتبة النصية (كلمة شكر) في كتابيه (المرأة واللغة – النقد الثقافي) قادرة على تمثل تلك المؤسسة خير تمثيل إذ أنها تـــتكىء عـــلى : مدرســـة الـــبيان العربي تراثاً ولغة وبخاصة المدرسة الجاحظيـــة عبر مقولة مركزية تتصدر تلك العتبة (إن الله جلت حكمته لم يخلق رجلاً يقوم بكل حاجاته بنفسه) لتنسحب هذه المقولة على المشروع ذاتـــه لتصـــبح (إن الله جلت حكمته لم يخلق مشروعاً يقوم بكل حاجاته بنفســـه) لقـــد ارتـــبط المشروع بإجرائية المدرسة الجاحظية التشريحية للنســـق العـــربي فـــي قـــراءتها لأركلوجية الكرم العربي في (البخلاء) ودراســـتها لكثير من الظواهر النسقية في رسائل الجاحظ الأدبية وكتاب الحيـــوان ، يقـــترب المشـــروع من هذا الاتكاء التراثي من مشروع طه حســـين فـــي أطروحاته الفكرية التي تعتمد في البدء على مقولة تراثية مركـــزية ومـــن ثـــم يســـتثمرها في طرح قضايا معاصرة ، وبذا يتقاطع المشـــروع الغذامـــي مـــع مشروع طه حسين الذي وصفه النقد الثقافي الغذامي بأنه (سيد المعاني : الأعمى هو الأبصر)[5].

وللـــنهوض بشعرنة المؤسسة / السياق الخاص فإنه يفرغ تلك المؤسسات من حضورها ليقيم منشأته باختياره ووفقاً لوظيفتها السياقية في مشروعه نجد ذلك أولاً في العتبة النصية في كتابه (المرأة واللغة) ثم

فـــي دفاعـــه عن هذا الاختيار ثانياً في متعاليه النصي ، فها هي وزارة التعـليم العـــالي تــتحول إلى الوقفة الصادقة لصاحب المعـــالي وزيرها الدكـــتـــور خالد العنقري ، وتأتي جامعة المـــلك سعود في أشخاص : د. محمـــد الهدلق ، د. عبدالرحمن السماعيل، د. حمزة المزيني ، د. معجب الزهـــراني ، د. راضي السرور) وتأتي المكتبات الثقافية ممثلة (د. أمين ســـيدو) ولتـــبدو المؤسســـة الإعلامية ممثلة (بعبدالله السمطي) ومن ثم المؤسســـة الأســـرية ممثـــلة (بالزوجة والبنات). وتتآزر العتبة النصية الأخرى في الكتاب المكمل (النقد الثقافي) لتكتمل صورة المؤسسة السياق بإيجـــاد هيـــئة استشـــارية من مختـــلف الجامعات في الوطـــن العربي (المغـــرب – تونـــس – الـــبحرين) ممثلة في (د. إدريس بلمليح ، محمد العمـــري) تنضـــاف إليها هيئة توثيقية متخصصة من (حمد المرزوقي ، عبدالرحمن البطحي) يضاف إلى ذلك لجنة إعلامية عالية الصـــيت ثقافياً (د. عبدالسلام المسدي ، د. علي حرب ، محمد العثيم)[6].

وإذا كـــان الاخـــتيار أيـــاً كان نوعه إجراءً إيدلوجياً فإنه لم يتم الاكـــتفاء بهـــذا الاختيار بل أضفى عليه بياناً إقناعياً معضداً فيه الاختيار بالتـــبرير المفضـــي للشعرنة والتكريس وهذا ما تم عبر المتعالي النصي (مقالـــة في ثقافة اليوم جريدة الرياض)[7] مضيفاً لكل واحد من أعضاء الســـياق خصيصـــته الســـياقية التي تنضاف مع بعضها البعض لتشعرن السياق بأكمله ، لتتضافر العتبة النصية والمتعالي النصي في خلق سياق مؤسســـاتي متشـــعرن بفعـــل الخطاب الإقناعي الذي يمارسه المشروع مكرساً للأنا السياقية !!

مما حدا بالسياق إلى أن يعيد فعل الشعرنة للمشروع بدوره هو الآخـــر فـــي تـــبادلية للأثـــر النسقي الذي يفرض إيقاعه على المشروع الغذامي وصداه (مؤسسته السياقية) تم ذلك بوضوح عبر الاحتفالية التي

تمـت بعـد فـوز المشـروع بجائزة سلطان العويس النقدية في ملاحق الجزيرة الثقافية[8].

2/2 شعرنـة المقولـة :

وكما كانت النصية النصية المتمثلة في (كلمةشكر) تصنع شعرنة السياق فإن المتعالي النصي (اللقاءات والمقالات) يُضفي إلى رصد ما تم فـي المشـروع الغذامـي من شعرنـة في المقولة يظهر ذلك عبر توحده بمقولـة (النسوية) تلك المقولة التي ظهرت في كتابه (المرأة واللغة) فقد تلـبس المشـروع بتلك المقولة حين تمثلها في متعاليه النصي عبر أول حـوار صـحفي بعد صدور الكتاب كان ذلك من خـلال الأنثى المحاورة (ريمـة الخميس)[9] تكرر ذلك في اللقاء التلفزيوني مع الأنثى المحاورة (مذيعة تلفزيون الشرق الأوسط – السهرة المفتوحة) وبعد حصوله على جائـزة سلطان العويس مع الأنثى المحاورة (مذيعة قناة أبو ظبي – لقاء خـاص) أراد أن يقيـم بنفسـه ذلـك التوازن الثقافي ما بين الذكـورة والأنوثة ، مما جعله يصر على عود الضمائر المؤنثة على صاحباتها في كتبه بعد (المرأة واللغة) دون جريان تلك الضمائر على وجه التغليب كما هـو متـبع عـادة فـي الكتابة العربية وفي كتبه السابقة ، مما أفضى بالمشـروع بـأن يصبح (ممثلاً لأفكاره الطوباوية ، ولذا صار هو بطلاً لنصـه)[10] هذا الحكم الذي أعلنه المشروع في (الخطيئة والتكفير) عن الـنموذج الإنسـاني (حمـزة شحاتة) حين تلبس بمشروعه في صفات الأخلاقيـة الحقـة فأصـبحت الذات نصاً ، والحال هنا يتكرر لقد أصبح المشـروع نصـاً لنفسه وكما اتضح في المتعالي النصي اتضح ذلك في العتـبة النصـية في كتابي (تأنيث القصيدة والقارىء المختلف ، وحكاية سـحارة) حيـنما شاطرته الأنثى فعل الكتابة فقد صنعت النص التشكيلي

للكتابين لتتحول الأنثى من كونها موضوعاً للمشروع لتصبح صانعة له ، فيتحول (الموضوع) إلى (مرسل) ولتتحول من المصنوعة كتابياً ومعلوماتياً إلى الصانعة (الكاتبة والمحاورة والراسمة) الفاعلة في تكوينه وصناعته ولتتلبس الشعرنة بمظاهر التوحد بالمقولة[11].

وما تم في المقولة النسوية نراه يتم في المقولة الثقافية وذلك من خلال التأكيد على (موت) النقد الأدبي ، كما ورد في العتبات النصية (مقدمة النقد الثقافي) وفي المتعالي النصي (اللقاءات والمقابلات التلفزيونية والمقالات الصحفية) ولعل التأكيد على المصادرة التامة للنقد الأدبي صناعة (للفحل) الثقافي بطريقة ما ، فعلى الرغم من دعوى النقد الثقافي بوصفه تفكيكاً لمقولات المركزية التي يتم من خلالها صناعة الفحل النسقي إلا أننا نجد أن النقد الثقافي يمارس نفس الآليات التي رصدها لمساءلة النقد الثقافي وهي :

تكريس الذات : تم ذلك عبر تكريس النقد الثقافي .

مركزية الذات : (أنا ناتج هذا العصر وأنا الذات الفاعلة فيه)[12]

إلغاء الآخر والتعالي عليه : موت النقد الأدبي

مما يؤدي إلى أن يصبح المشروع ناتجاً نسقياً بدلاً من كونه مشرحاً نسقياً وليكرس الإنغلاق والتفرد بدلاً من التعددية والإختلاف وهي مبادؤه الفكرية ، لتبدأ مركزية الهامش (ويعني النقد الثقافي هنا) تحيل إلى صناعة الفحل عبر آلية الاستفحال التي رصدها المشروع ذاته في مساءلته للمشروع الحداثي عربياً[13].

2/3 شعرنة التأويل :

ومن شعرنة المقولة إلى قلب المقولة إذ نرى أن مقولات اكتملت

صياغتها وتأويلها في المشروع النصوصي تمت مناقضتها وتفتيتها في المشروع الثقافي وكأن الخطيئة والتكفير نصوصياً تتحول دوماً إلى تكفير وخطيئة ثقافياً لينطلق مجدداً من الخطيئة الأخيرة إلى التكفير عنها معرفياً وهكذا دواليك ، ومن تلك الأمثلة إشكالية الأولية للشعر الحر إذ عرض في كتابه (الصوت القديم الجديد) هذه الإشكالية مفنداً آراء نازك الملائكة ومناقشاً بعضاً من أدلتها[14] في حين أنه ينطلق من التسليم بريادتها في كتابه (تأنيث القصيدة والقارىء المختلف) للوصول بهذا التسليم كمرتكز مفصلي في قضية أنثوية الحركة الشعرية الجديدة وأنها تمثل خطاباً في الأنوثة في مقابل ذكورية النسق الشعري سابقاً وهذا ما تم عبر ما أسماها بصراع الأنساق[15] عن إن هيمنة مقولة المشروع هي التي وجهت التأويل فعندما كان التاويل جمالياً انحازت القراءة لنفي الريادة عن نازك الملائكة نظراً لغياب التراكم في التجربة في حين انحازت واستثمرت الريادة النسوية عندما تبنت القراءة المنطلق الثقافي النسوي.

وهذا ما تم في مقولات عدة منها مقولة (أصدق الشعر أكذبه) حينما فسرت على أنها من جماليات الكذب التأويلي في المشروع النصوصي في حين تمت مصادرتها ثقافياً لكونها وجه من أوجه (شعرنة القيم) الطاغية[16]. يقترب من هذا التوجه في شعرنة التأويل ما نجده في فكرة (الشبيه المختلف) والتي اعتمدها المشروع النصوصي وهي تعد من أهم الإجراءات التشريحية لقراءة السياق وفق النظرية الجرجانية في كتاب (المشاكلة والإختلاف) والكتاب من أهم الحفريات التأصيلية لقراءة النظرية السياقية في ضوء الجمع ما بين المتباعدين مؤكداً في ذلك الكتاب مقولة الجرجاني التي تعتمد على أن (وموضوع الشعر والخطابة أن يجعلوا اجتماع الشيئين في وصف علة الحكم

يــريدونه وإن لــم يكــن كذلك في المعقول ومقتضيات العقول) وقد علق المشــروع الغذامي على تلك المقولة بقولـــه (فالشعر يقوم على الادعاء ولا يــتكىء عــلى البنية العقلية لإثبات دعواه ، وإنما البينة فيه تصــدر عــن مقدماتــه وعلاقــات الســياق فيه)[17] وهذا يخالف ما جـاء في مشــروعه الــثقافي مــن الاحتكام إلى العقــلاني والمنطقي في المسألة الشعرية كما اتضح ذلك في فصــل كامل عقده لمناقشة دعوى (أدونيس) السحرانية)[18].

إن تــلك الــنزعة الوثوقيــة تعــلو في مقولات النقد الثقــافي وتأويلاته وبخاصة ما يرتبط باختيار أبيات دون ســواها للإستشهاد بها فيمــا يتعــلق بالحــكم على أبيات على أنها أبيات نسقية عامة أو أبيات شــعرية خاصة[19].

وكمــا نجــد ذلك في المشروع نجده في متعاليه النصي مما حدا بالسياق الخاص (المؤسسة السياقية) لتبرير تلك النزعة الوثوقية لتتداخل دوائــر شــعرنة المقولة والتأويل بشعرنة السياق كل يضفي على الآخر تأييده ومؤازرته مؤكدين في النهاية تكريس المشروع وشعرنته !

نجــد ذلــك في تفسير د. معجب الزهراني لهذه النزعة الوثوقية الــتوجيهية فــي النقد الثقافي (بأنها تنفي مشاعر الإحباط وتقاوم اليأس والألــم وتدل على القلق العميق وليست هي مدعاة إلى الغرور والإنغلاق على الذات)[20] على هذا النحو تتم شعرنة التأويل عبر تبادلية الأدوار ما بيــن الســياق والمشروع الخاص المفضية إلى تعضيد المقولة والتمركز عــلى الــذات المعرفية أكثر وأكثر !! وبذا يُخلص صوت السياق الخاص المتشــعرن لوظيفــته النسقية أكثر من أن (يُعيّن المزيد من مساحات أو فجــوات الحــوار مع المشروع لإيجاد ثغرات أو مظاهر عماية فيه)[21] لتتشــابه هــذه الحالــة بحالــة رصــدها المشروع في كتابه (رحلة إلى

جمهوريـــة الـــنظرية) عـــندما أبان تمركز الإعلام الأمريكي على الإعلام العـــالمي واستيلاء أمريكا على إمبراطورية اللغة (فما على أمريكا إلا أن تُعـــلن والعـــالم يُفســـر)[22] فما كان للمشروع إلا أن يُعلن وما كان على سياقه إلا أن يُفسر !!!

وليس لنا ونحن ننهي هذه المقاربة إلا أن نؤكد أن تلك الغذامية (الرغـــبة الجامحـــة) فـــي إضفاء الروح التشريحية العلمية في مساءلة منظومتنا المعرفية – والتي قد تظهر نتوءات مشعرنة هنا وهناك – هي فـــي طـــريقها للقيام بحفريات حادة وحقيقية في ذاتنا المعرفية وما كانت هـــذه المقاربة وهي تتسلق بأدوات ذلك المشروع للنظر إليه إلا محاولة قاصـــرة لتـــلمس بعضاً من أبعاده لتُعلن في النهاية أن مساحته الثقافية تتأبى دوماً على الاحتواء أو كما تحكي الثقافة عن (جبل الجودي) وديره كما ورد في العتبة النصية لكتاب رحلة إلى جمهورية النظرية (كلما شُبر اختـــلف عـــدده) فحالـــنا مع المشروع أننا كلما تلمسنا مساحته اختلفت مقاييسنا وكلت معاولنا .

الهوامش والتعليقات

1) لسان العرب ، ابن منظور ، مج1 ، ص : 34 دار صادر ، بدون تاريخ ، بيروت .

2) المعجم الوسيط ، ج2 ص : 149 ، الثانية ، بدون تاريخ ، بيروت .

3) يــراجع كتاب : النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية ، عبدالله الغذامي ، المركز الثقافي العربي ، الأولى ، 2000 الدار البيضاء .

4) المرجع السابق ، ص : 77 وما بعدها .

5) تأنيث القصيدة والقارىء المختلف ، عبدالله الغذامي ، المركز الثقافي العربي ، الأولى 1999 الدار البيضـــاء من ص : 169 إلى 185 وليبقى المشروع ما بين هاتين المنطقتين بين (جحوظ العين) في الجاحظ و(عماها) في طه حسين وصولاً إلى الأبصر ليتذرع سيميائياً بينهما عبر حالة وسطى تتمثل بنظارة سميكة تملأ الجزء الاكبر من الوجه !

6) يضاف إليهم في مشروعه النصوصي : د. سعاد المانع (القصيدة والنص المضاد)، د. بكري شيخ أميــن (الموقــف من الحداثة)، د. محمد يعقوب تركستاني (تشريح النص)، عبدالفتاح أبو مدين ، سعيد السريحي ، عالي القرشي ، سعيد البازعي ، عابد خزندار ، عثمان الصيني ثقافة الأسئلة)، ســعد الحميديــن ، تركي السديري ، (الصوت القديم الجديد) نبيل خوري ، جاسر الجاسر ، علي العميم ، عبدالمحسن العكاس (رحلة إلى جمهورية النظرية)، محمد حسين زيدان ، محمود عارف، عــبدالله عبدالجبار ، محمد باباصيل ، فهمي حرب ، شيرين حمزة شحاتة ، عبدالله بلخير، حسين عرب في (الخطيئة والتكفير).

7) ملحق ثقافة اليوم الخميس 8-7-1421هـ الرياض عدد 11791 .

8) يراجع تلك الملاحق من شهر ذي القعدة حتى المحرم 1420هـ .

9) يراجع مقابلة في الملحق الثقافي جريدة الجزيرة الأحد 18-10-1418هـ عدد 9271 .

10) مقابلة ملحق الجزيرة 18-10-1418هـ .

11) ينضــاف إلى تــلك الشــعرنة لــلمقولة استثمار الحدث التاريخي الاحتفال بمناسبة المئوية لصالح المشروع النسوي في مقالة في ثقافة اليوم الأولى 1419 بعنوان (أخوات نورة).

12) مقابلة الجزيرة السابقة .

13) النقد الثقافي ص : 248 .

14) الصــوت القديم الجديد، عبدالله الغذامي، كتاب الرياض 66، مؤسسة اليمامة الصحفية، 1420هـ الرياض ، ص : 25 وما بعدها .

15) يـــراجع تـــأنيث القصيدة والقارىء المختلف ، الفصل الأول ، والنقد الثقافي ص : 245 وقد ناقش هذه

17) المشـــاكلة والإختلاف ، عبدالله الغذامي ، المركز الثقافي العربي ، الأولى 1994 ، الدار البيضاء ، ص : 62 .

18) يراجع النقد الثقافي ، ص : 280 .

19) انظر التأويلات التي وردت في المرجع السابق : ص 147 – 155 .

20) مقالة الرياض ثقافة اليوم 8-7-1421هـ .

21) المرجع السابق .

22) رحلة إلى جمهورية النظرية ، عبدالله الغذامي ، كتاب الشرق الأوسط ، الشركة السعودية للأبحاث والنشر ، جدة ، ص : 83 .

* * *

رسالة ابن القارح
مراوغة اللغة

سعيد السريحي

وبعد فقد كنت أهم برسالة الغفران
وكانت تهم بي حين ألفيت على بابها ابن
القارح فأردت أن أتخذه لي ذريعة إليها
وكان أن طال وقوفي به ومعه وأغراني
ما رقشت على هامشه من كلمات تتصل
أو تنفصل فسبكتها فيما سأطارحكم الحديث عنه هذا المساء دون أن أصل إلى حل للبس الدلالي الذي يمكن أن يفضي إليه العنوان الذي اخترته لها فلست أجزم عما إذا كنت أراوغ لغة رسالة ابن القارح أو عما إذا كانت لغة رسالة ابن القارح هي من تراوغ قارئها .

رأى ابن القارح مجاز اللفظ ينحو به إلى غير حقيقته ومجرى الكتابة يترامى بها بعيداً عن ظاهر ما تبديه ، واستوقفه ما يعمد إليه المتحدثون والكاتبون من " تنقص وخلابة وتحبب ومسامحة " فأدرك أن ذلك من شأنه أن ينْزع عن اللغة صدقها ويفضي إلى الشك بها والارتياب فيها ، ولمّا لم يكن له بد من أن يستخدم هذه اللغة وهو يكتب رسالته إلى المعري فقد توجب عليه أن يحترز ويحتاط بتنْزيه ما يكتبه من دعاء وما يلهج به من ثناء على من يبعث إليه برسالته عن أن يكون تمجيده منطلقاً مما تواطأ عليه القوم من تحبب ومسامحة وتملق مؤكداً أنه إنما يقول ما يقوله ويكتب ما يكتبه " على الصحة والحقيقة وبعد القصد والعقيدة ".

ومقتضى التحرز الذي أخذ به ابن القارح والتحوط الذي لجأ إليه أن تكون اللغة قد انتهت إلى اتهامها بالكذب ويكون المستعمل لها أميل إلى من يداجي سامعه ويحتال عليه ولذلك يحق لمن يسمعها أن يرتاب فيها وفي نوايا المتحدث بها كما يتوجب على من يستعملها أن يقيم

الشـــاهد والدليل على صدقه وصحته ومطابقة ما يقوله لمقصده وعقيدته وإلا دخـــل فـــي دائرة النفاق والتملق مما يصح فيه الاستشهاد بالحديث النبوي الذي أورده ابن القارح " لعن الله ذا اللسانين ".

وقـــد كـــان ابن القارح مسكوناً بالريبة باللغة وعلاقتها بالحقيقة وصـــدق العقيدة ولذلك كانت مقدمته لرسالته أبي العلاء إعلان براءة مما تـــم التواطؤ عليه من مجاز اللفظ ومجرى الكتاب وكانت كتابته بعد ذلك مطاردة للشعراء والكتاب الذين يكشف تمحيص كلامهم عما يبطنونه من نفـــاق وزندقـــة وكفـــر يتوارى خلف كثير مما يكتبونه وتفضحه بعض كلماتهم ومواقفهم التي حرص ابن القارح على رصدها وتتبعها ونموذجه فـــي ذلـــك خزانة كتب أبي الفرج الزهرجي بآمد التي عرضها على ابن القـــارح فأعـــرض عنها وهو يقول له : كتبك هذه يهودية قد برئت من الشـــريعة الحنيفية ، وعندما عظم كلامه على أبي الفرج وأنكره ، احتكم إلى فحص هذه الكتب بقراءتها وعندها تيقن أبو الفرج من صدق مقولة ابـــن القارح ، وفي ذلك دلالة على ما تبطنه هذه الكتب من كفر وزندقة وبعـــد عن الشريعة وما تتسم به من قدرة على إخفاء ذلك كله فلا يعرف ســـرها ويهتك سترها غير مجرب خبير لا يمنعه إحساسه بطلاوة الأدب وجمـــال الشعر ورونق الديباجة من الكشف عما هو وراء ذلك مما يعمد إليـــه "الزنادقة والملحدون الذين يتلاعبون بالدين ويرومون إدخال الشبه على المسلمين ويستعذبون القدح في نبوة النبيين ".

وإذا كـــان الـــبعد عن الشريعة الحنيفية قد اجتمع في مكتبة أبي الفـــرج الزهـــرجي فقـــد تفرق في سير الشعراء والكتاب الذين راح ابن القـــارح يروي عنهم ما يبرهن به على نفاقهم تارة وزندقتهم تارة أخرى محيـــلاً إلى مـــا ورد في سيرهم وأخبارهم من آثار ، ويستدل على ذلك مستشـــهداً بصـــريح عبارات وردت عنهم أو مؤولاً بعض عبارات نسبت

إليهـــم مقيماً الدليل على ما يذهب إليه بما انتهى إليه أمرهم من سجن و قتل أو تعرض لنقمة الله عليهم وتنكيل بهم ، مثلما حدث للمتنبي وبشار بن برد وصالح بن عبدالقدوس والصناديقي والوليد بن يزيد وأبي عيسى بـــن الرشـــيد والجنابي والحسين بن منصور والحلاج وابن أبي العزاقر وأحمـــد بـــن يـــحيى الراوندي وعلي بن العباس بن جريح الرومي وأبي تمام.

وشك ابن القارح وارتيابه الذي تجلى في ســعيه الدؤوب لتتبع " الـــزنادقة والمـــلحدين الذيـــن يتلاعـــبون بـــالدين ويرمون إدخال الشبه والشـــكوك على المسلمين " موصول بتجربته مع المحيطين به وما ناله مـــنهم من كيد وإضافة إلى ما لقيه في سفره من " تألب أقوام هم أصفار مـــن أدب الدرس وأدب النفس " ضده فإن عديله في الرحلة يسرق رحلاً له فيه الرسالة التي كان عليه أن يحملها من الزهرجي إلى أبي العلاء ، أمـــا بـــنت اخته فتسرق منه ثلاثة وثلاثين ديناراً وحينما هددها السلطان أخـــرجت إليـــه بعضاً ثم أبدت ندمها على أنها اكتفت بسرقته ولم تقتله ، وأبو القاسم المغربي الذي كان ابن القارح يرى أن له ثلاث حرمات عليه يتكشـــف عـــن " مـــلول لا يمل وحقود لا تلين كبده ولا تنحل عقده يأخذ محـــاريب الكعبة ويضربها دنانير ودراهم يسميها الكعبية وينهب العرب الرملة ويخرب بغداد ويسفك الدماء وينتهك الحريم ويرمل الحرائل وييتم الصـــبيان "، بل أن حلب نفسها وهي بلدته لا يلبث أن ينكرها حين يعود إليهـــا لفقـــدان المعـــرفة والجار فيقتنع من الرباح بالرياح التي تحمل له ذكرى أحبابه .

فجع ابن القارح حين رأى للناس من حوله ظاهراً وباطناً مثلهم فـــي ذلـــك مـــثل اللغة التي تنهض على مجاز اللفظ فتبدي غير ما تكمن وتعـــلن غيـــر ما تسر ، ومثل الشعراء الذين تستتر الزندقة خلف طلاوة

أشعارهم ورونق ديباجتهم ، فكانت رسالته إلى أبي العلاء أدخل في باب القــدح والــذم وأشبه بقصيدته في هجاء أبي القاسم والتي كانت هي ما يعــرف عنه أبو العلاء المعري حينما ذكر له ابن القارح ، فقال : أعرفه خبراً ، هو الذي هجا أبا القاسم بن علي بن الحسين المغربي .

* * *

فــي الخــبر الذي أورده ابن القارح عن قتل المهدي لصالح بن عــبدالقدوس كــان الســـر الذي يكتمه صالح بن عبدالقدوس وألمح إليه بقوله :

رب ســـــر كتمــــــته فكـــــأني أخــرس أو ثــنى لســاني عقل
ولــو أنـــي أظهرت للناس ديني لــم يكن لي في غير حبسي أكل

كفيلاً بقتله دون الحاجة إلى إعلانه لهذا السر ، فحسبه أن يكون سراً ليكون أمراً فاحشاً إنطلاقاً من قول الشاعر :

الســـتر دون الفاحشـــات ولا يــلقاك دون الخيــر مــن ستر

وهــو القول الذي استشهد به المهدي في حواره مع صالح بن عبدالقدوس قبيل قتله ، وإذا كان صالح يعتقد أن إظهار السر سيفضي به إلى الســجن فــإن معرفة الوالي بأنه يكتم سراً قد أفضى به إلى القتل إذ مالــبث في أعقاب ذلك الحوار أن " أخذ السياف غفلته فإذا رأسه يتدهدأ على النطع ".

غير أن ابن القارح نفسه لا يخفى أنه هو كذلك يخفي سراً وهو مثل صالح بن عبدالقدوس من حيث أنه يدري أن إعلانه لهذا السر يؤدي بــه إلى الحبس إن لم يكن هذا الإفشاء مفضياً به إلى فقدان رأسه ، فبعد أن تحــدث عن عدد من الزنادقة والملحدين وسماهم بأسمائهم أشار إلى أنه لو قال ما يعلمه لأكل زاده في محبسه ، بل لأنشد قول الشاعر :

أحمــل رأســاً قــد مللت حمله ألا فــتى يحمــل عــني ثقلــه

وإذا كان صالح بن عبدالقدوس قد أخفى أمر زندقته فابن القارح عــلى مــا يدل عليه سياق حديثه قد أخفى أمر زنادقة آخرين غير الذين ذكــرهم وتتــبع أخــبارهم وهم ذوو نفوذ في مجتمعه لو جهر بأسمائهم لأودعوه السجن إن لم يقتلوه ، وإذا كان قول صالح " لم يكن لي في غير حبسي أكل " ولّد جملة ابن القارح " أكلت زادي في محبسي " فإن مصير صالح بن عبدالقدوس ومشهد راسه وهو يتدهدأ على النطع استحضر في ذاكــرة ابن القارح قول الشاعر الذي يستعدي على نفسه من يحمل عنه ثقل رأسه الذي مل من حمله .

وكلا الرجلين ، صالح بن عبدالقدوس وابن القارح ، متورط في استدراج السر لصاحبه وإغوائه له لكشفه وتحريضه على إفشائه ، ذلك أن الســر لا يمكــن له أن يتحقق له وجود موضوعي ما لم يتوقف عن كونه سراً بحتاً ، ولذلك يسعى السر إلى الإعلان عن نفسه ، إلى الإشارة إلى أنــه موجــود فــي مكان ما وعلى نحو ما ، وبدون هذه الإشارة لا يــتحقق للســر وجــود موضوعي ، بدون المواربة التي تحمل شيئاً من الإفشــاء يظــل وجــوده قاصراً على صدر صاحبه ، يظل مجرد وهم أو احــتمال ، يظــل على مستوى الوعي الثقافي بوجوده وكينونته عدماً ، الوجــود الــثقافي للسر يتحقق من خلال الإيحاء به ، وحضوره يتم من خــلال مــا يمــنحه لحــامل السر من قيمة غير قابلة لتحديد حجمها أو مقدارهــا ، قيمة مربكة لا هي تعلن عن نفسها فيتم قبولها أو رفضها ، مكافأة صاحبها أو معاقبته ، ولا تظل متوارية عن الحضور محجوبة عن الإدراك ، والموقــف مــن السر مربك للسلطة التي لا تستطيع أن تبرهن على ما يمكن أن يصدر عنها من موقف فهي بين حالين : أن تحمل السر عــلى أسوأ ما يمكن أن يحمل عليه لتؤكد قوتها وسيطرتها وسيادتها أو

أن تتغاضـــى عنها معلنة هزيمتها أمام هذه القوة الغامضة التي لا سبيل هنا إلى كشفها .

والســـر إربـــاك لعالم العلن ، فالسر الذي ينزل من العلن منزلة الهامش الذي لا يكاد يرى لا يلبث أن يحدّ من متن هذا العلن ويشكك في قيمـــة أي محاولة لفهمه وتقويمه إذ أن كل ما يقال مرتبط بما يمكن أن يفصـــح عـــنه هذا الهامش المؤجل الذي من شأنه أن يكون حجاباً على العـــلن فـــي الوقت الذي تتوهم فيه أن العلن هو الحجاب على الهامش ، والســـر الـــذي يـــتحدانا أن ندركه أو نفهمه يتحدى كذلك أن نطمئن إلى إدراكنا وفهمنا للعلن مادام هذا السر هو الحقيقة المؤجلة التي بدونها لا يكتمل عالم العلن إن لم تكن هي الحقيقة الكامنة التي لها أن تنقض العلن وتكشـــف عـــن زيفه وانحرافه وتكشف في الوقت نفسه عن وقوعنا في دائرة الانخداع والزيف والتسليم بهذا الانحراف . إن السر الذي يلوح لنا بمثابة الهامش على المتن والهامش على إدراكنا للمتن لا يلبث أن يحول كـــل مـــا عداه إلى هامش ، يتساوى في ذلك المتن المعلن وإدراكنا لهذا المـــتن ، ومـــن هنا تكون علاقتنا المتوترة بالسر وريبتنا المستمرة فيه وهو توتر لا ينشأ عن إدراكنا أن ثمة ما يشعرنا بالعجز ويكشف ما لدينا مـــن الجهل فحسب وإنما هو توتر ناشيء عن زعزعة ثقتنا وإيماننا بما نعرف وندرك فالسر ليس متناً مؤجلاً فحسب وإنما هو متن مؤجل "بكسر الجيـــم " كذلـــك ، السر عندئذ تهديد لكينونتنا ووجودنا باعتبارنا كائنات تعتمد على الوعي والإدراك ... كعلة للوجود ، ومن هنا يصبح السر في حـــد ذاته خطراً وليس ما يمكن أن يحتويه ذلك السر ، والرغبة العارمة لـــدى الإنســـان لكشف السر لا تؤول إلى تطلعه إلى المعرفة وإنما تتصل برغبـــته فـــي الوصول إلى حد للحيرة يطمئن بعده إلى ما يعرف وإن لم يضف انكشاف السر لديه معرفة جديدة ...

وإذا مـــا أردنا أن نعطف أول كلامنا على آخر ونردّ وعجزه إلى

صدره قلنا : إن العلم إنما ينزل من السر منزلة المجاز من الحقيقة إذ قد يكون دالاً على بعضها حيناً أو محتاجاً إلى من يؤول على غير ما يوحي بـــه ظاهره لكي يفضي إلى حقيقته خلف ألفاظ لا سبيل إلى الاستدلال بها إلا بالإستعانة بالفطنة والحنكة والتجريب .

العـــلن عـــندئذ لغة ظاهرة والسر لغة مضمرة ، العلن لغة زائفة والسر هو اللغة الحقيقية ...

وبذلـــك نصـــل رسالة ابن القارح ببعضها من حيث أنها محاولة لكشف السر الكامن وراء العلن بدءاً من صدوفه عن مجاز اللفظ ومجرى الكـــتابة وانتهاءً بمطاردته للشعراء والكتاب وشق صدورهم للكشف عن نوايـــاهم وترصد أخبارهم لفضح مآربهم وله بين هذا وذاك أن يقف على بعض معاصريه ليهتك أسرارهم ويكشف جرائرهم .

ورســـالة ابـــن القـــارح هذه جاءت بديلاً لرسالة كان أبو الفرج الزهـــرجي قد كلفه بحملها إلى أبي العلاء فسرقت منه ، وابن القارح لا يحدثـــنا بشـــيء عما قد يكون في تلك الرسالة ولسنا نعرف عما إذا كان الزهـــرجي قـــد كـــتب تلك الرسالة قبل أن يكشف ابن القارح له عما في مكتبته من بعد عن الشريعة أم بعد ذلك ولسنا نعرف عما إذا كانت رسالة الزهرجي تتصل بهذا الكشف غير أن الذي بإمكاننا الاطمئنان إليه هو أن الكشـــف الذي برهن من خلاله ابن القارح لأبي الفرج الزهرجي على أن كتبه يهودية وبعيدة عن الحنيفية ليس ببعيد عما قام به في رسالته لأبي العلاء من تتبع لسير الشعراء والكتب وفضح للزنادقة والملحدين .

ولـــنا بعـــد ذلك كله أو قبل ذلك كله أن ندرك ما في رسالة ابن القـــارح مـــن حنق وتوتر إذ أنه توتر وحنق لرجل فقد رسالته التي كان ينـــبغي عـــليه أن يحمـــلها فراح يبحث عن رسالة بديلة يشاغل بها من يراسله عن الرسالة التي كان ينبغي عليه أن يحملها إليه ...

وأخيــراً فإن المعري ، حينما اختار لرسالته التي كتبها رداً على رسالة ابن القارح اسم " رسالة الغفران "، منح رسالة ابن القارح عنواناً مســتتراً يمكننا تقديره من خلال مقابلته بعنوان رسالة المعري فإذا كانت رسالة المعري رسالة غفران فرسالة ابن القارح رسالة تكفير .....

* * *

نص المعلقات تقاطعات الشعر والسرد

حسن النعمي

1. هل المعلقات حكاية ؟

وهـل يصـح أن نفـترض سـردية المعلقـات ؟

وهـل بإمكانـنا أن نعيـد قراءة ظاهرة المعلقات بعيداً عن سلطة الشعر ؟

أسئلة مشروعة للقراءة ، وهي تستمد شرعيتها من المعلقات ذاتها الـتي تحفل بالسردي بقدر احتفالها بالشعري ، فحكاية المعلقات خاصة جداً لكونهـا حكايـة تمـت بعد مسافة زمنية طويلة من ولادة شعر المعلقات . فالمعـلقات ليسـت نصـاً بريئاً أو محايداً ، بل إنها نص يسعى إلى أسطرة الظاهرة ونقلها من مستوى واقعي معين ولدت فيه هذه النصوص الشعرية، إلى واقع أقرب ما يكون هو النموذج الذي يجب أن يحتذى .

وقبل أن نشرع في قراءة ظاهرة المعلقات يحسن أن نبين المفهوم السـردي الذي تتكيء عليه هذه الورقة . يقول سعيد يقطين في حديثه عن السرد ما نصه أنه " فعل لا حدود له ، يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية "[1]، بل إنه يذهب إلى أن السرد " يتضمن الخطاب اليومي والشعر ومختلف الخطابات التي أنتجها العرب "[2]. هذا الموقف غير التقليدي في النظر للسرد هو ما ستؤسس عليه هذه الورقة قراءتها . فهذه الورقـة تـتجاوز المفهوم التقليدي للسرد الذي ينحصر في أشكال بعينها ، وتنطـلق إلى اسـتنطاق الجيـنات المشتركة في الأشكال السردية . وهذه الجيـنات تتضـمن ، الخيال ، والمبالغة ، وعدم اليقين . والجينات السردية عكـس التقـنيات السردية تماماً ، فالتقنيات هي ما يميز الأشكال السردية عن بعضها . أما الجينات السردية فهي التي توحد بين الأشكال السردية مهمـا تبايـنت أنواعها ، فلا يخلو منها أي مظهر سردي . فهي جينات

توجـد سـواء داخـل أو خارج المعيارية السردية التي تسعى إلى تقييد فضـاء السـرد بأشـكال وأجـناس بعينها ، كالرواية والقصة القصيرة والسـيرة . فمـع وجـود هـذه الجينات يصح أن نتحدث عن النص أو الظاهرة بوصفها عملاً ينتمي للسرد بمعناه العام . وظاهرة المعلقات نص يحمـل في أحشائه جينات السرد . فهي كنص سردي قامت على المبالغة والخيـال فـي رسـم أبعـاد الظاهرة وأشاعت جواً من الاختلاف حول حضـورها التاريخي . ومع توفر هذه الجينات يصح أن نقرأها بوصفها ظاهرة سردية .

2. تمـثل المعـلقات تجـربة خاصة في سياق الثقافة العربية حيث تجسد المطـلق الشـعري ، والنموذج الأعلى للقصيدة العربية . وكما أنها النص الـذي يشـكل المرجع الأساس لتجربة الشعر الجاهلي خصوصاً ، والشعر العـربي عموماً ، فإن الوجه الآخر في جسد المعلقات يختزن أهمية خاصة فيما يتعلق بدور السرد في تأكيد حضورها . فاختلاط السردي بالشعري هو مـا نجـده فـي ظاهرة المعلقات التي صنعها الرواة بكل أبعادها الثقافية. المعـلقات في الأصل مختارات شعرية ، لكن خلف هذه المختارات حكاية ، ومـن الحكايـة تكون نص سردي له شروط تختلف عن شروط القصائد . وعند استدعائنا للمعلقات نستدعي النصين معاً ، نص الشعر ونص السرد . ورغم أن المعلقات مختارات شعرية كغيرها ، فقد حظيت بأرضية خصبة من الـتأويلات والـروايات المتباينة حول فكرة نشأتها بوصفها معلقات . وهذا التضـخم من الرواية والتأويل عمق حضورها السردي إلى حد كبير . نحن في سياق المعلقات أمام نصين ، نص إبداعي شعري ونص سردي . الأول يمـثل الـنص الشـعري بكل تبايناته الموضوعية الفنية . وهو نص ليس بالإمكان التقليل من مكانته ، بل إن هذه الورقة تسعى إلى تكريسه أكثر من خـلال اسـتجلاء علاقـته بالخطابات الأخرى . وإذا كنا نجادل في أهمية الخطـاب السـردي في تكريس نص الشعر ، فذلك يعود إلى قدرة السرد

على إكسابه التمدد والنمو خارج فضاء الشعر . أما النص السردي لظاهرة المعلقات ، التي لم تكن معلومة في عصر إنتاجها بهذه الأيقونة الدلالية ، فقد اتسم أولاً بنسق خاص حكم اختيار قصائد بعينها ، وثانياً بنسق ثقافي دونه الرواة والعلماء بدءاً من الاسم وانتهاءً بتقديم القصائد من خلال سير الشعراء اللافتة للإنتباه ، مثل سيرة امرىء القيس ، وطرفة بن العبد ، وعنترة ، وعمرو بن كلثوم ، وباقي شعراء المعلقات . فالمعلقات يمكن أن نقرأها على أنها تجسيد للإنسان العربي في توقه للحرية ، وفي لهوه ، وفي حزنه ، وفي تسامحه ، وفي عنفوانه ، وفي حلمه وحكمته ، وفي غضبه ، وفي تعلقه بصحرائه ، وفي فروسيته ، إنها قصة من خلال الشعر جمعها الرواة بوصفها نصوصاً شعرية ، لكنه هذه النصوص كسبت نصاً سردياً موازياً في أهمية الحضور مما جعل لهذا النص حضوراً جلي الأهمية عند تلقي نص المعلقات بوصفه ظاهرة تتقاطع فيها الخطابات من تاريخية واجتماعية ووجودية . فالمعلقات نص يتمدد مع الزمن ، ويدين للزمن بحضوره . فلم تتشكل حكاية المعلقات ابتداءً إلا في القرن الثاني . وهو قرن نشط فيه العلماء لإعادة بناء العصر الجاهلي عبر الرواية حيناً وعبر مأثورات النصوص الشعرية والسردية . وهذا البناء ، الذي تم بمعزل عن بعض الحقائق وانعدام مصادر التوثيق التاريخية الموثّقة، اتسم بقدر من المبالغة حيناً ومن التخييل في أحايين أخرى . لقد ساعدت هذه الأرضية العلماء على تشكيل ظاهرة المعلقات بتؤدة بلغت حداً كبيراً من تشابك الخطوط . فتعددت الدلالات ، وانفتح النص على احتمالات ليصبح التأويل مطلباً وضرورة لفهم طبيعة الظواهر من حولنا .

1/2 ابتكر العلماء اسم المعلقات بدءاً ، ثم اختلفوا في تأويله ، والاختلاف والتأويل اقتضى سرد سياقات تنطوي على حكايات وأخبار تجعل من المعلقات ظاهرة سردية بحد ذاتها . فالمعلقات " مجال فسيفسائي منفتح ، تختلط فيه وتتجاور وتتفاعل مختلف الأنواع "[3].

فهي نص ثقافي سردي ينطوي على إحالة مباشرة على عصر جاهلي أقرب ما يكون أسطورة سواء في احتفائنا بكل نادر وغريب نُسب إلى ذلك العصر ، أو فيما ضخمه الرواة وعدوه من نتاج ذلك العصر السحري، بل إن هناك من الباحثين من يؤكد صراحة إلى أن المعلقات بوصفها نصوصاً مجتمعة حول نسق معين مجرد أكاذيب[4] ، ليس في صورتها الشعرية بطبيعة الحال ، بل في صورتها السردية . وهذا هو المنحى الذي تتكىء عليه فرضية هذه الورقة من أن النص السردي الموازي للنص الشعري اتسم بالمبالغة والمفارقة واختراق المألوف . وهذه بيئة سردية مناسبة لتأليف المتناقضات وسبكها في سياق خاص تتجسد من خلال فكرة النموذج . ففكرة النموذج هنا لم تتأت إلا من خلال السرد . فالمعلقات بوصفها نصوصاً شعرية تلعب دور البطولة المطلق في الخطاب الشعري العربي . فهي المرجع والمبتدأ والمنتهى لكل تجربة شعرية عربية . إلا أن المعلقات اكتسبت هذه الدلالة القصوى عبر تأليفها داخل نسق سردي خاص يحمل قوته وتناقضاته التي سنبينها لاحقاً . فبناء الظاهرة لم يتم وفقاً للبراعة الشعرية فحسب ، بل تدخلت عوامل أخرى في بناء ظاهرة المعلقات .

إن المعلقات ، بوصفها ظاهرة سردية ، تنتمي إلى عصر الجمع والتدوين الذي كثرت فيه الرواية والرواة ، والأخبار والإخباريون ، والقصص والقصاص . وفي هذا المحيط اختلج الصحيح بغيره ، والجيد بضده ، والواقعي بنقيضه . إن هذا العصر الذي أنجب ظاهرة المعلقات وسمها بكل مميزاته . فبقدر صحة نصها الشعري ، يأتي نصها السردي غارقاً في الاحتمالات وأكثر استعصاءً على التحديد ، وأكثر جدلية في كينونته . والسؤال هل كانت قصائد المعلقات ستكون بهذه الشهرة لو لم ترتبط بنص سردي ؟

2/2 المعلقات نص يحمل تناقضات المجتمع العربي الذي حافظ على

سياقاته الثقافية حتى بعد التحول الحضاري الذي أحدثه الإسلام في بنيته . فهو النص الذي يتكىء على التذكر بوصفه جزءاً من لعبة الوقوف على الأطلال التي تختزن نصاً سردياً يحمل الإيماءة دون التصريح ، والحزن دون الفرح ، والرغبة في الخلاص دون الإيغال في حقيقة الفناء التي تجسدها نثار الأطلال . وهو النص الذي يخرج فيه الشاعر من عدمية الوقوف على الأطلال إلى مغامرة الحياة عبر طقس الرحلة . ففيه يستشعر الحياة بكل قسوتها ، لكنه يخرج منتصراً بإرادة الاتكاء على الحاضر والمستقبل . من طقس الرحلة يعبر الشاعر إلى الواقع، يستعذب حقيقته حيناً فيمدح ، ويستهجن قبحه حيناً فيهجو. فقصائد المعلقات يمكن أن يُنظر إليها على سبيل المشابهة من خلال طقوس العبور في المجتمعات البدائية حيث يعبر الفرد فيها من كينونته الصغرى الخالية من ذاكرة الحياة إلى مرحلة الرجولة عبر طقس الختان ، الطقس الذي تتحدد فيه شخصيته وقدرته على خوض تجربة الرجولة . فهذه التجربة تشبه إلى حد بعيد مغامرة الشاعر الجاهلي في قصيدته ، من وقوف على الأطلال إلى خروج عبر طقس الرحلة في ثنايا صحراء قاسية ومخاطر طبيعية وإنسانية تهدد حياته ، لكنه يخرج منتصراً لأنه يملك إرادة الحياة . إن الشاعر في قصيدته لا يحكي قصته فحسب ، بل إنه يحكي زمناً يتسق فيه نثار الحكايات المتشابهة عن الإنسان والمكان بكل التحديات الطبيعية التي يواجهها .

3/2 المعلقات في البدء كانت نصوصاً شعرية ذاتية النزعة ، لكنها تحولت إلى نص سردي ثقافي بمجرد تجميعها تحت مسمى يحمل من الاختلاف أكثر ما يحمل من الاتفاق ، تحولت إلى نص ثقافي سردي بمجرد تأكد سلطتها الشعرية . والمعلقات بوصفها اسماً من خارج فضاء الشعر تولد عنها الاختلاف ، سواء اختلاف الخطاب ، أو اختلاف المقولات ، ففي الحالة الأولى نجد خطاب القبيلة يفرض حضوره لحظة الاختيار . فحماد الراوية

يضـــع معلقة الحارث بن حلزة ضمن مجموعة المعلقات السبع ، رغم عدم جدارتهـــا ، كتعـــبير عن ولائه لسادته من بكر بن وائل عندما وجد أنه في الوقت ذاته لا يمكن تجاهل قصيدة عمرو بن كلثوم ، سيد قبيلة تغلب ، التي كـــانت عـــلى عداء مع البكريين . وهذا السبب الذي يذكره نولدكه(5) ربما يفسر من ناحية أخرى ، إسقاط المفضل الضبي لمعلقة الحارث بن حلزة من مخـــتاراته(6)، بالإضـــافة لمعـــلقة عنـــترة واســـتبدالهما بمعلقـــتي النابغة والأعشـــى(7). أما الحالة الثانية من الاختلاف ، فهو اختلاف المقولات حول تســـمية المعـــلقات وتأويلها وعدد قصائدها ليختلط الواقع بالأسطورة أثناء تكويـــن سياقها الثقافي . فحماد الراوية يسميها السموط دلالة " على نفاسة مـــا اختاره ، والافتخار بخالص اختياره "(8). غير أن التسمية الأكثر شهرة والأكـــثر تـــأويلاً هـــي المعلقات . وهي المقولة التي تحولت إلى رمز على عصـــر بكاملـــه ، بـــل إنها جسدت عبقرية الإبداع العربي . فالتسمية بدأت بـــالمقدس وانـــتهت بـــالدنيوي . كمـــا أنها اتخذت من الحيز المكاني رمزاً للصـــراع ، ومن ثم ترجيحاً أو تبريراً لرأي على حساب رأي آخر . فالرواة والعـــلماء يصبون هالة من التقديس على المعلقات من خلال ربطها بأطهر بقعة ، الكعبة . والعديد من الروايات تجزم بتعليق العرب لهذه القصائد على جـــدار الكعـــبة بوصفه تقليداً شائعاً بينهم في الاحتفاء بكل ما هو مهم في حيـــاتهم . وقـــد استشهد أصحـــاب هذا الرأي بتعليق قريـــش لصحيفتها الشـــهيرة التي " تآمرت فيها على قطيعة بني هاشم ، وعلق عليها أيضاً هارون الرشيد عهده بالخلافة للأمين والمأمون "(9). غير أن المعلقات ليست وثيقة سياسية ؛ بل إنها في الاساس نص إبداعي استحسنه العرب فعلقوه . فارتباط المعلقات بالمقدس يشير إلى سياق ثقافي يميل إلى أسطرة الظاهرة ونقـــلها مـــن العادي إلى ما فوق العادي على أقل تقدير . وفي المقابل فقد أنـــزلها فريق ثان من درجة التقديس إلى مرتبة دنيوية أقل . ومع ذلك فقد ظل المكان هو الحيز الذي تنمو فيه ظاهرة المعلقات . فمن جدار الكعبة إلى خزانة الملك أو منزله . فأبو جعفر النحـــاس يقول في شـــرحه للمعلقات :

" فإذا استحسن الملك قصيدة قال : علقوها وأثبتوها في خزانتي "[10]. وهذا الحيــز يشــير إلى تحول مهم في النمو السردي والثقافي لنص المعلقات . فبدلاً من التقديس صارت في حيز دنيوي ، لكن يظل هناك ظلال من التبجيل والمهابة ، فالملك ليس أي شخص ، بل إنه سلطة عليا ، ولا يصح ، برأي الرواة ، لنص المعلقات أن ينزل إلى مرتبة أقل من ذلك . وهناك فريق ثالث ذهــب إلى أن التعليق ليس إلا تعليقاً معنوياً باعثه روعة هذه القصائد التي تعــلق بــالذهن لجودتهــا وأهميتها[11]. وكلما تعددت التأويلات كلما زادت خصوبة النص الآخر في جسد المعلقات . والمعلقات ليست إلا الاسم الأكبر، فهــناك تسميات أقل حضوراً ، لكن دلالتها أقرب واقعية وأقل تحريضاً على الســردية . فهــناك الســموط أطلقها حماد الراوية ، والسبع الطوال وهي تسمية المفضل الضبي ، والسبعيات ذكرها الباقلاني في كتاب إعجاز القرآن[12]، أو المذهبات كما أشار إلى ذلك ابن رشيق في العمدة[13].

هــذا الاختلاف حول ظاهرة المعلقات هو جزء من لعبة الفضاء السردي الذي لا يسلم إلى يقين مطلق ، بل يجعل من الشك مدخلاً للحديث عــن أســطورة ما أ و عن أحاديث يغلب عليها الخيال . فقد اختلفوا في عددها ، فهي سبع ، وهي ثمان ، وهي عشر ، على اختلاف الروايات . ثــم جــاءت الشــروح المتعددة لتضفي هالة من تفسير سياقات الأبيات الشــعرية بقصص وأخبار تؤكد حضور البعد السردي في جسد المعلقات الشــعري والــثقافي . والاختلاف في هذا السياق ما هو إلا اختلاف في المكونــات الثقافية لمنتجي نص المعلقات من الشعراء والرواة والعلماء والشــراح . هــذه الكوكــبة من المنتجين لنص واحد اختلفوا في تكوين الظاهرة واتفقوا على وجودها الإبداعي .

4/2 نحــن الآن نقــرأ المعلقات فنجد أنفسنا أمام نصين في نص واحد . الــنص الشعري والنص السردي . وتبعاً لهذين النصين يظهر مستويان من الســرد في المعلقات ، مستوى داخلي وآخر خارجي . أما الداخلي فهو ما

تقدمه لنا المعلقات ذاتها من كشف للذات العربية في خصوصيتها وفرادتها. وجمعها ، عمداً أو مصادفة ، على هذه الطريقة يأتي متفقاً مع التعبير الكلي لطبائع الإنسان العربي في كل أحواله . وكأننا أمام خطاب سردي تتعدد فيه الأصوات وتتقاطع للتعبير عن إنسان ما في زمن ما . فهو النزق اللاهي والحزين في الآن ذاته كامرىء القيس ، وهو المتأمل في الحياة والموت الذي يحس بوطأة الظلم[14] كطرفة بن العبد ، وهو الحكيم في نظرته وتعبيره كزهير ، وهو الغاضب الساخط عندما تمس كرامته كعمرو بن كلثوم ، وهو المفتخر بذاته كعنترة ، وهو المناصر لقومه كالحارث بن حلزة ، وهو المفاخر لقومه كلبيد بن ربيعة. أما المستوى الخارجي فهو الصياغة الثقافية لنص المعلقات بما تحمله من مقولات تجمع حولها الاختلاف والاتفاق ، الاختلاف في التسمية ، والاتفاق حول الظاهرة . وليس بوسعنا أن نقرأ المعلقات بمعزل عن سياقها الخارجي ، بل إن حضورها أصبح مرهوناً بوصفها نصاً سردياً إلى جانب كونها نصوصاً شعرية .

3. خاتمة :

سؤال المعلقات خاص جداً ، مهم بقدر منزلة المعلقات ، وفريد بقدر فرادتها . المعلقات ليست مجرد انتخاب لقصائد ، بل إنها نص يتقاطع فيه الشعر مع السرد . فحضور الشعر وإن كان سابقاً ، اكتسب أهمية خاصة بارتباطه بحكاية تطورت تحت مؤثرات تاريخية واجتماعية. ولنا أن نتصور حالتي التشظي والثبات اللتين يتسم بهما نص المعلقات الشعري . فهو نص ذو خصوصيات متباينة ، لشعراء متباينين في كل شيء . فلم يكتسب حضوره الموحد إلا من خلال النص الآخر الذي ولد في زمن مختلف في بنيته السياسية والتاريخية والاجتماعية . كما أنه نص ثابت ولد مكتملاً. ويمثل نص المعلقات السردي عكس ذلك تماماً . فهو نص جامع للمتباين ، وموحد للخطابات التي حفل بها نص المعلقات الشعري . وإذا كان النص الشعري يتسم بالثبات فإن نص المعلقات السردي نص متحرك في طبيعة

تشـكله . فهـو عكـس الـنص الشـعري لم يولد نصاً متكاملاً ، بل أخذ خصوصيته من ديناميكيته . ولذلك جاء نصاً سردياً غير نهائي . إننا عندما نقـرأ نـص المعلقات الشعري نستحضر فوراً حكاية المعلقات التي أصبحت نصـاً مـرادفاً ومؤثـراً فـي استقبالنا للنص الشعري في جسد المعلقات . فالأهميـة الـتي نعقدهـا على المعلقات يجب أن تصرف لنصي المعلقات ، لأنهمـا مسـؤولان معاً عن ظاهرة أدبية هي الأبرز من نوعها في تاريخنا الأدبي .

الهوامش

1) يقطين ، سعيد ، الكلام والخبر : مقدمة للسرد العربي ، الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ، 1997م . (ص 19) .
2) المصدر السابق ، (ص 19) .
3) المصدر السابق ، (ص 130) .
4) الـرافعي ، مصـطفى صـادق الرافعي ، تاريخ آداب العرب ، ج1 ، ط4 . بيروت : دار الكتاب العربي، 1974م . (ص 96) .
5) بروكلمان ، كارل . تاريخ الأدب العربي . ت : د. عبدالحليم النجار . ج1 . ط4 . القاهرة : دار المعارف . 1911م ، (ص 67 – 68) .
6) عـن الاحـتمال الآخـر في عدم ضم المفضل الضبي لقصيدة الحارث بن حلزة ضمن مختاراته هو عدم القناعة بمستواها الفني . ابن رشيق ، العمدة ت : د. محمد قرقزان ، ج1 . ط1 . بيروت : دار المعرفة . 1988م . (ص 205 – 206) .
7) بروكلمان ، كارل ، (ص 67) .
8) الجندي ، علي ، في تاريخ الأدب الجاهلي . المدينة المنورة : مكتبة دار التراث . 1991م (ص 156) .
9) الـزوزني ، بـو عبدالله الحسين بن محمد ، شرح المعلقات السبع . ت : عمر فاروق الطباع . بيروت : (ص 6) .
10) المصدر السابق ، (ص 156) .
11) ابن رشيق ، العمدة . (ص 206) .
12) الطباع ، عمر فاروق . مقدمة شرح المعلقات السبع الطوال للزوزني . بيروت : دار القلم . (ص 21) .

* * *

تلقي لقمان في الموروث العربي

معجب العدواني

كانت الحكمة ولا تزال ضالة كل باحث عـن الحقيقـة ومسعاه، لذا فإن هذه الكـتابة لا تتوسل إلى أن تكون حكمة، أو أن تكـون مخالفة أو مضادة لها ، ولكـنها تـرجو أن تكـون قراءة في خطاب الحكمة على أن يكون ذلك من خلال أنماط حكائية تجلت أثناء تلقي (لقمان) في القرآن الكريم وفي التراث العربي.

وردت هذه المفردة مرتين في سورة (لقمان) المكية : في الآية القـرآنية الكـريمة ﴿ ولقد آتينا لقمان الحكمة ...﴾ حيث تشير الآية إلى المصـدر الإلهـي للحكمة ، أما الآية الثانية ﴿ وإذ قال لقمان لابنه وهو يعظه ...﴾ فقد كانت تشير إلى نشر الحكمة الإلهية وشيوعها في الناس، حيـث يهب الله الحكمة للقمان لا ليحتفظ بها ، ولكن لينشرها ويبثها في الناس، ويظل ابنه النموذج الأول لتلقي هذا البث في البشرية. إذاً وردت فـي السورة آيتان اثنتان : حددت الأولى مصدر الحكمة، وحددت الثانية متلقيها ، كما حددت ظرف تناول الحكمة . وأضحت الكتب السماوية منبع الحكمـة ومصدرها ومهادها الأول ، إذاً كانت النبوة حكمة، وامتدح الله تعـالى نـبيه داود عـليه السـلام بقوله تعالى ﴿ وآتيناه الحكمة وفصل الخطاب ﴾.

تظـل الحكمة ذلك الهدف الغائب الذي يرمي إليه الإنسان ليرتقي بنفسـه وبالكون من حوله إلى مراتب عليا . ومن أجل ذلك كان تفويض الإنسان للعالم ليسعى دائماً إلى ذلك الهدف ، وكانت المعارضة لما يتبناه الجاهل أحياناً.

هنا يرى كلا النموذجين الحكمة ركضاً إلى مثالية تبدو الفردوس

المفقـود الـذي تهـدف إليه الذات، وينظر إليها الجميع وكأنها الطريق الملكي إلى السعادة المتواصلة ، ومع كون الحكمة كذلك إلا أنها تتبدى أحيانـاً صـناعة إتقـان لغوي يعتمد على إجادة تكثيف التجربة ومن ثم تلخيصها وتقديمها في أبسط صورها إلى المتلقي.

وفي هذا الإطار تفتقد الذات الحكمة وتراها ضالة يصعب البحث عـنها . ولـذا نشأ حب الحكمة في الإنسان بعد أن ظلت هاجساً لـه ، فـأوجد لنفسـه الفلسـفة ، والفلسـفة محبة الحكمة كما تشير إلى ذلك ترجمـتها ، والفيلسـوف هـو محب الحكمة الذي يمعن في البحث عنها والإرشـاد إليهـا ، إذاً هو حكيم يصدر عن ثقافة بشرية ، أما النبي فهو حكيـم مختـلف يحقق اختلافه بانبثاق حكمته من مصدر إلهي . وطالما نـابت هـذه عـن تلك لتكون الحكمة والنبوة معادلين لا يفرق بينهما إلا مسـافات تسـفر عن حالات مكثفة ، تتمثل في أحايين كثيرة في تحديد شخصـية لقمـان الحكيم لدى بعض المفسرين ، وتحويلها أحيانا في ظل السرد إلى صورة لقمان النبي عند بعض المفسرين أو المؤرخين .

إن هـذا التقديم الموجز يفتح لنا آفاق التناول لجذر المفردة قبل تـناول بعض سياقاتها المختلفة . وييسر سبيل الولوج إلى تلك السياقات السردية .

الحكمـة والحكـم مفردتان نابعتان من جذر واحد (حكم)، وهو الجـذر الـذي رآه ابن الأعرابي فعلاً لازماً[1] ، ولا أظنه كذلك ! فالجذر (حكم) هو الصيغة الأولى للفعل المتعدي ، إن لم يكن أصل تلك الأفعال . ولعل في مفردة الحكَمة محركة بالفتح ما يثبت ذلك ويدعمه ، فالحكمة : ما أحاط بحنكي الفرس ليسهل قياده، وحتى في أجزاء الجسد الأخرى فقد حرصـت العرب على أن تكون الذقن هي الحِكمة وما يمسك بها حكَمة ، ذلـك أن الإمساك بأسفل الوجه دليل على المنع و التحكم والسيطرة ، لذا

فقـد كـانت كـل الجمل القصيرة المعبرة ، أو ما يرد في سياقات الشعر والنـثر تمـنع وتحكـم مسيرة الفرد والمجتمعات. لقد حققت هذه الجمل القصـيرة نخبويتها في الكلام ، وحقق الحكيم والحاكم والحكم نخبويتهم بين الناس .

جسـدت الحكمة لتلك النخبوية حين أصبحت الحكمة رأس الأمر وشـأنه الرئيس ، حيث فاقت الحكمة ، كونها وصفاً يطلق على الذوات، غيرها من الأوصاف الأخرى التي ترصع بها السيرة الذاتية لشخص ما .

إن خطـاب الحكمـة، بوصفه خطاباً نخبوياً ، خطاب متجاوز ، يمعـن في إلغاء غيره من الخطابات في موروثنا . إذ لا ينتهي الأمر عند هـذا الحـد بـل يتجاوز إلى آلية الإلغاء التي ينهجها خطاب الحكمة مع الخطابـات الأخـرى فيلغي خطاب الشجاعة والقوة وغيره من الخطابات الأخر في سياق كل المرويات التي تتصل بمتلقي للحكمة (لقمان) الحكيم، وهو سياق يقتضي التضاد والمحو كما توحي به دلالـة المفردة اللغوية " ولقم الكتاب لقماً كتبه ، وأيضاً محاه ؛ وهو من الأضداد "[2].

ولابـد مـن الإشـارة إلى أنه كانت للقمان الحكيم علاقة أخرى بالكـتاب إذ وضـعت حكمـته في مجلة أو مجلد متصل بلقمان فحسب ، فأضـحت الحكمة في كتاب منقول لتتداولها الأيدي ، كما تم تداولها على الألسن شفاهياً ، فهذا سويد بن الصامت يأتي إلى الرسول صلى الله عليه وسـلم ويقـول : لعل الذي معك مثل الذي معي ؟ فقال : وما الذي معك، قـال معي مجلة لقمان – كـل كتاب عند العـرب مجلة – يريد كتاباً في حكمـة لقمـان[3]. فالكتاب مهد الحكمة ووسيلة حفظها وبقائها الأبدي ، وهـاهي حكمة لقمان تتجاوز عصرها لتصل إلينا محفوظة في (مجلة) أو (مجـلد) يضـمن بقـاء مقـولات الحكيم ، لكن هذا المجلد لم يحفظ لنا الروايات الموازية كما سنعرض لذلك .

وبما أن القرآن الكريم خطاب حكيم من مصدر إلهي فقد أضاف الطبري في تاريخه قول الرسول لمن قدم عليه يحمل تلك المجلة المتضمنة لحكمة لقمان.. أعرضها علي، فعرضها فقال : إن هذا لكلام حسن ، معي أفضل من هذا ، قرآن أنزله الله عليّ هدى ونور..[4] في رحلتنا هذه لقراءة سياقات مفترضة لخطاب الحكمة لا نفترض عودتنا إلى التراث عبر تلك المرويات المختلفة ، ولكننا نفترض أن يعود التراث إلينا محملاً بشوائبه التي ينبغي علينا أن نراجعها وأن نتبنى إعادة إنتاجها بما يتلاءم مع ثقافة العصر ، وعلينا أن نضع أنفسنا في محاولة دائمة تنطلق من تفعيل الأدوات النقدية في ذلك الموروث الثقافي ، حيث لا ينبغي أن نتناسى أنه كان للتلقي المؤسساتي القديم دوره وأثره في تشكيل الوعي لدى الإنسان العربي المعاصر أو من سبقه .

في سؤال استبيان حديث ، تم وضع مفردة (لقمان) في ورقة بيضاء ، وطلب التعليق عليها في حقول محددة بوصف مستلهم من التراث العربي ، على أن تكون الإجابة في كل حقل لا تتجاوز مفردة أو اثنتين ، وكانت الإجابات على النحو التالي :

* 5 من 10 عرفوا لقمان بأنه لقمان الحكيم .
* 2 من 10 ذكرا لقمان العادي (النسور) إلى جانب الحكيم .
* 1 من 10 أضاف إلى ما سبق لقمان الأكول .
* 2 من 10 اعتبرا لقمان نبياً وحكيماً .

إن هذه النسب المتفاوتة في تحديد من يكون لقمان في الثقافة العربية تشكل مدخلاً مهماً في محاولة الكشف عن تلقي شخصية لقمان الحكائية في الثقافة العربية ، ثم التوسع في ذلك للاطلاع على سطوة التلقي المؤسساتي وصوره المفترضة ، التي تشكلت عبر صياغات سردية متنوعة .

جـاء هـذا التـلقي المختلف في النسب ومن ثم في الاتجاهات ليكشـف عن تفوق الحكمة ذلك الخطاب الذي يسهم في حجب الخطابات الأخـرى ، ومـن ثـم إلغائها ، فقد حرصت الثقافة كل الحرص على أن تعطـي هـذا الخطاب نخبوية ورفعة في أنماط تلقيها ، ولعلنا نستعيد ما كتـبه (تيـري إيجلـتون) إذ يحدد دور المؤسسة في تلقي النص الأدبي وفاعلية ذلك التلقي " إن أدب شكسبير ليس أدباً عظيماً في الأصل ، ومن ثم تنجح المؤسسة باكتشافه ، وإنما هو أدب عظيم لأن المؤسسة تصنفه على هذا النحو ، وهذا لا يعني أنه ليس أدباً عظيماً حقاً ، ذلك شأن آراء الـناس به، فليس ثمة أدب لكي يكون عظيماً حقاً أو لكي يكون أي شيء حقاً "[5].

إن النـتائج السـابقة لمظهر من مظاهر التلقي المعاصر ليست محوراً رئيساً لهذا التناول ، ولكنها تعد منطلقاً مهماً للبحث ، وذلك لكون تلك النتائج تشكل الامتداد التلقائي لسطوة التلقي ، ودوره البارز والفاعل فـي فرض اختياراته في الثقافة العربية ، وسنعرض هنا لآليات متنوعة تمـت ممارستها عبر هذا التلقي ، حيث أنتجت هذه الآليات تشاكلاً يتجلى عـند تتـبع المـرويات الـتي اتصـلت بـ (لقمان) وقد أنتج ذلك تغييباً لشخصيتين سرديتين من جانب ، كما أسهم في إبراز شخصية الحكيم من جانب آخر.

* الخارق والقوي: الحكيم والعادي

حرص الموروث على إخراج صورة الحكيم بصورة تتميز عن صـورة الإنسـان المعـتاد ، وتتجاوزه إلى صورة الخارق للعادة، على اعتـبار موازاة أفعاله لأقواله الخارقة ، ولهذا كان لقمان الحكيم متميزاً بأكـثر من اثني عشر وصفاً ترتقي به من صورة الإنسان المتناقضة إلى

صــورة الإنســان الذي تلائم أقواله كل أفعاله ، ويُضاف إلى ذلك أنه لن يورث أحد نسب الحكمة ، ليتحول إلى إنسان مثالي في إطار الحكمة التي غلفت كل الحكايات الواردة في سيرته.

لقــد انعكست تلك المثالية على التلقي في كتب الأدب العربي في العصــر الوســيط ، فربط الأدباء العرب بين الحكم والحكمة ربطاً تجاوز الجذر اللغوي الواحد إلى التجاوز إلى أمثلة الذوات التي تتصف بالحكمة، فوضــع الجاحظ في كتابه (البيان والتبيين) باباً يشيرإلى ذلك ويمثل لــه بدقة بعنوان " جمل من الحكم النثرية لجماعة من أمراء الكلام "(6).

كمــا يمكــن أن نشير إلى وصية وهب بن منبه التي تشير إلى سـياق الحكمــة وقدرة هذا السياق على تحقيق تحولات كبيرة وجوانب إعجازيــة للإنسان " يا بني ، عليك بالحكمة فإن الخير في الحكمة كله ، تشــرف الصــغير على الكبير ، والعبد على الحر ، وتزيد السيد سؤدداً ، وتجــلس الفقيــر مجــالس الملوك " إذاً تسهم الحكمة في تغيير مفاهيم المجتمع وخلخلة التوازن بوصفها عنصراً مهيمناً (يحكم) التراتب الطبقي فــي المجتمع ، وهو ما يكشف بجلاء أن الحكمة خطاب لا يحمل التوازن لغير نفسه . إذاً تتحقق المثالية للحكيم بوصفه حاكماً ، ويكون السعي إلى غلــبة لغويــة تتمثل صراع (الحكماء) كي تتغير معها المراتب وتتخلخل البنى الطبقية .

ويتــبع هــذه المبالغة مبالغات أخر يبنيها السرد في مرويات موازيــة ، مثل المبالغات في الحجم والقوة التي نجدها في ما يروى عن لقمان العادي صاحب النسور في كتب التاريخ العربي(7).

هــناك سؤال مشروع حول ما ورد من تأكيد على عقد صلة بيــن لقمــان بــن عــاد ذي الأوصــاف المختلفة مثل الشجاعة والقوة وشخصية زرقاء اليمامة ، حيث يؤكد كتاب مجمع الأمثال على هذا الربط

الذي يبدو شكلياً بحرف العطف " أحكم من لقمان ومن زرقاء اليمامة "[8] إذ تمثل زرقاء اليمامة دقة وحدة في البصر ، كما يمثل لقمان العادي البُصر بالأشياء حكمة . وتصل هذه المبالغة المفرطة حدها الأعلى حين يتم الخلط بين لقمان بن عاد ولقمان الحكيم كما يتم الربط بين لقمان بن عاد وزرقاء اليمامة بالنسب .

إلى جانب ذلك فقد كان من أبرز آليات التلقي التي تندرج في إسباغ المبالغة على كلا الشخصيتين : الحكيم والعادي تدرج في المهن وتنويعها لتتناسب مع شخصية لقمان الحكيم ، كما أنها قد وظفت سردياً لإشباع مطلب التواضع في شخصية لقمان السردية ، وهذا التواضع الكبير قد يكون له دور أكبر في الغلو والمبالغة، ومن ثم رفع الشخصية إلى المثالية ، حيث يسهم السرد في رفع قدره ، ووضعه في إطار العظماء ويمكن التدرج به إلى إطار الملوك كما أشارت إلى ذلك حكايات لقمان العادي الذي تصفه كتب التاريخ بأنه كان حاكماً وحكيماً في آن .

* تداخل الروايات وشيوع القص واللزق

تكشف الروايات التاريخية عن لبس كبير في سرد سيرة لقمان الحكيم إذ كثيراً ما اتخذت بعض هذه الروايات أجزاء من سيرة لقمان بن عاد وأضافتها إلى سيرة لقمان الحكيم ، لتبدو سيرة لقمان الحكيم كرافد لا ينضب ، ويتم ذلك عبر استخدام القص ثم اللزق (الكولاج) في هذه المرويات ، ولعل هذا الشاهد الذي نقتبسه من كتاب الأبشيهي يثبت ذلك الخلط الوارد في التراث العربي بين الشخصيتين ، فقد رأى الأبشيهي في (المستطرف) لقمان الحكيم معمراً .

وترى أكثر المرويات الأسطورية أن المعمّر هو لقمان العادي ، صاحب النسور الذي أعطي عمر سبعة أنسر ، إذ تذكر الروايات اسم آخر نسور لقمان بن عاد وهو (لبد) وهو اسم للدهر " وكان لقمان قد

سـيره قومه وهم عاد الذين ذكرهم الله تعالى في كتابه العزيز إلى الحرم يسـتقي لها ، فلما هلكت عاد خير لقمان بين أن يعيش عمر سبع بعرات سمر أو عمر سبعة أنسر كلما هلك نسر خلف بعده نسر، فاختار النسور، فكان يأخذ الفرخ عند خروجه من البيضة فيربيه ، فيعيش ثمانين سنة ، وهكـذا حتى هلك منها ستة وبقي السابع فسمي لبدا ، فلما كبر ، وعجز عـن الطيـران ، كان يقول لـه لقمان : انهض لبد ! فلما هلك لبد مات لقمان "[9].

ويستمر هذا التداخل حين نلحظ عدم ورود جملة دعائية .. في المـرويات عـن لقمان الحكيم فحسب ، ولكن جاء الخلط في هذا الجانب ضمن الفصل المتصل بأخبار المعمرين في الجاهلية والإسلام " وذكر أن لقمـان .. عاش ثلاثة آلاف وخمسمائة سنة"[10]. ويفضي بنا هذا الشاهد إلى تأكيد آخر على خلط في تحديد عمر كل منهما : الحكيم والعادي ، إذا افترضنا ورود (عليه السلام) بعد ذكر الحكيم أيضاً .

ولـن يغيب عن الذهن نسبة كثير من الحكم إلى لقمان بن عاد (لقمـان النسور) دون الحكيم ، ويورد الجاحظ نموذجاً آخر لم يحدد فيه المقصـود ، ولذلك يتجلى فيه الخلط في بيتين لزبان بن يسار بن عمرو بـن جابر[11] فيؤكد على حكمة لقمان بن عاد ، ويضرب بحكمته صورة بلاغية :

تخـبر طيـرة فيهـا زيـاد لتخـبره ومـا فيهـا خـبير
أقـام كـأن لقمـان بـن عـاد أشـار له بحكمـته مشـير

ومـع أن الجاحظ كغيره لم يسلم من الخلط غير المبرر أحياناً إلا أنـه نظر إلى وجود شخصيات (لقمانية) ذكرها أثناء تناوله لسيرة لقمان بـن عاد ، وأكد على التفريق " وكانت العـرب تعظم شأن لقمان بن عاد الأكبر والأصغر ولقيم بن لقمان في النباهة والقدر وفي العلم والحكم وفي

اللسان وفي الحلم وهذان غير لقمان الحكيم المذكور في القرآن "[12]. إلى جـــانب ذلك وردت مفردة لقمان مقرونة بـــ (عليه السلام)، حين جاءت بعض الأخبار من كتب التراث على نبوته " وأخرج ابن أبي حاتم عن ليث رضـــي الله عـــنه قـــال : كانت حكمة لقمان عليه السلام نبوة "[13] وفي المرجع نفسه وفي الصفحة نفسها أضيفت إلى لقمان جملة (عليه السلام) ثلاث مرات .

ومـــثل ذلـــك يـــرد هذا النص للتأكيد على وقع الجملة الدعائية وأثرها ، واختلاف مواقعها " وذلك متعلق بوصية لقمان الحكيم "[14]، وقد كـــادت هـــذه الصـــورة أن تسهم في حجب كامل لصورتي لقمان الحكيم ولقمان بن عاد وغيرهما .

وتبدو هناك صورة أخرى للقص واللزق حين يتم الربط أولاً بين المـــرويات المختـــلفة ومن ثم تم تجاهل الإطارات الخارجة عن الحكمة . وفـــي حال عدم التجاهل فإن الثقافة تحرص على ربط مرويات لقمان بن عـــاد بما يروى عن لقمان الحكيم ، ونجد وضوح ذلك في نص للزبيدي" ولقمان صاحب النسور تنسبه الشعراء إلى عاد ، يقال: عاش حتى أدرك لقمـــان الحكيم ، وأخذ عنه العلم "[15]. كما أن ربط كل من يتناول الحكمة بلقمان جعل الشخصية نفسها (لقمان) مصدراً جديداً للحكمة ، وهذا مثال مبسط يتحول فيه الحكيم الجديد إلى لقمان " قال أبو بكر الوراق : حاتم الأصـــم لقمـــان هذه الأمة[16]. ولعل ذلك يربط كل خطاب حكمة بلقمان الحكيم و يتم تهميش ما تبقى من سياقات سردية موازية .

ولّـــد ذلك الربط بين المرويات حالة من التشتيت والتوزيع داخل خطـــاب الحكمة نفسها، إذ سرت حالات التهميش والتشتيت التي وظفت لصـــالح مـــرويات (لقمان) الحكيم ، بأن ساد هذا التشتيت على خطابات الحكمة الموازية لخطاب لقمان الحكيم أو التالية لـــه . ولذا كان التجاهل

والتفـــنيد نـــتاج مرويات أخر سعت إلى تحويل لقمان إلى نسبته اللفظية العـــربية (إلى الدلالـــة المباشـــرة للجذر اللغوي) وكأن هذا الخطاب كان محكومـــاً عـــليه بالتلاشـــي منذ ظهوره "، (آكل من لقمان) يعنون لقمان العـــادي ، وقـــد زعمـــوا أنه يتغدى بجزور ويتعشى بجزور .. وهذا من أكاذيب العرب"[17].

إن تلاشـــي الجـــذر اللغوي يكمن أيضاً في إفادة بعض المصادر بأصـــل المفـــردة الأعجمـــي (لقمـــان) نســـبة إلى كونه أحد حكماء بني إســـرائيل ، فقد أورث هذا التأصيل للمفردة إلى لغـــة أخـــرى تحويلاً لها فـــي ســـياقات مختلفة . إن الأصل الأعجمي لمفردة لقمان " لقمان : اسم أعجمـــي ، وإن وافـــق العربي فإن لقماناً فعلاناً من اللقم "[18] ... وهناك صـــيغة أخـــرى لنمط ذلك الهروب والتلاشي ، وتتوضع هذه الصيغة في بيتين يضعان لقمان مسنداً إلى الجذر المستخدم (حكم) إذ يعود إلى أصله بعيداً عن السياقات المختلفة..[19]:

لهـــا حكم لقمان وصورة يوسف	ونغمـــة داود وعفـــة مـــريم
ولـــي سقم أيوب وغربة يونس	وأحـــزان يعقـــوب ووحشة آدم

(لاحـــظ جـــذر (حكم) بوصفه جذراً للحكمة وللحكم ، حيث يمكن تركيبه على إحدى الشخصيتين : الحكيم أو العادي). كما كان التجاهل في نســـب (لقمان بن عاد) متواتراً في كتب التراث " ثم بعثوا لقمان بن عاد بن فلان بن فلان بن صد بن عاد الأكبر"[20].

* تضخيم الأثر السلبي على متلقي الحكمة

أشـــرنا إلى الأثر الإيجابي للحكمة على الحكماء أنفسهم، والأثر المـــتوخى للحكمة على الآخرين ، لكن كتب الموروث العربي في الوقت الـــذي تؤكد فيه أهمية الحكمة وأثرها الإيجابي تكشف بطريقة لا واعية

عن آثار أخرى للحكمة ويقع هذا الأثر على متلقيها. هنا تتوضع الحكمة كطريق مباشر للمتلقي ومنقذ لـــه من الموت إلى سبب يورده إلى الموت المسبوق بالتفكك والتجزيء .

وتتجــلى هــذه الآليــة في سياقات السرد حين نتناول من خلال المــوروث علاقة كلا (اللقمانين) بالمرأة ، فإننا نلحظ علاقة متوترة قلقة بها ...

وفــي المــرويات عــن لقمــان العادي تذكر المصادر علاقته المــتوترة بالنســاء وهو السيد في قومه ، وممن يذكر بالقدر والرياسة والــبيان والخطابة والحكمة والدهاء والنكراء[21]. ولعل حكايته مع امرأة هانئ التي ضمت عدداً كبيراً من الأقوال المأثورة ، وكانت خاتمتها موت المرأة دليل على ذلك الأثر المختلف لمن يتلقى حكمته[22].

تعود قصة المثل العربي (مالي ذنب إلا ذنب صُحر) إلى لقمان بن عــاد فصـــحر امرأة قتلها بلا ذنب، قيل إنها أخته أو ابنته[23]. ويضيف الجاحظ في مطلع كتابه (الحيوان) قول لقمان حين قتلها " ألست امرأة ، وذلك أنه قد تزوج عدة نساء ، كلهن خنه في أنفسهن، فلما قتل أخراهن ونــزل من الجبل ، كان أول من تلقاه صحر ابنته ، فوثب عليها فقتلها ، وقال: وأنت أيضاً امرأة "[24]. إذاً تتفق كل الصور السابقة في إضفاء آثار سلبية على المرأة القريبة من لقمان العادي .

* توليد شخصية سردية موازية

كانت الشخصية المتصلة بلقمان الحكيم انطلاقاً من القرآن الكريم وانتهاء بكتب التراث العربي في التاريخ والأدب والتفسير هي ابنه ، وقد أوجــدت الــروايات المتصــلة بلقمان العادي وتمكنت من توليد شخصية ســردية أخــرى موازيــة لابن لقمان الحكيم وهي شخصية لقيم (مصغر

لقمـــان) بن لقمان ونسبته إليه كنسبة ابن لقمان إليه ، هذا ما تروج له روايات مختلفة ، ومنها ما ذكره الجاحظ حول علاقة لقمان العادي بأخته وزوجته[25].

ونلحظ هنـــا أن الســـرد لم يكن عاجزاً عن إنتاج صيغة مشابهة لابن لقمان وذلك عبر المروية السابقة . ونلحظ أن لقيم بن لقمان العادي يلقى مصيراً مشابهاً لابن الحكيم حين تنشأ هذه العلاقة الخاصة بين الأب والابن . هذا التوليد للشخوص يمكن أن ينتج توليداً حكائياً آخر ، ولنا أن نســأل ثقافتــنا ســؤالاً آخر : هل كانت مرويات لقمان بن عاد مرويات عــربية صـــاغتها الثقافة على ضوء مروية لقمان الحكيم ؟. إن الإجابة عـــلى هـــذا السؤال توشك أن تكون إيجاباً في ظل هذه التعالقات النصية الـــتي تـــربط بيـــن مرويات كل منهما ، وتكون شخصية لقمان بن عاد شخصـــية حكائيـــة صـــاغتها الثقافة العربية على نمط ما ، مدعمة إياها بالحكمـــة والشجاعة كما لدى الشخصية العربية (المثالية) لتكون منافسة لها في أغلب مضامينها .

ويؤيـــد هـــذا الاتجاه ذلك التشاكل في مسارات السرد في أغلب الـــروايات التي استشهدنا بها وضمن النماذج التي عرضنا لها في حقلي المـــروي عن الحكيم والعادي . أما مروية لقمان الأكول فهي تقوم على شخصـــية صيغت انطلاقاً من الجذر اللغوي الذي ينافس المروية الأساس شـــكلياً . لتصـــبح آلية الحجب والإلغاء مرحلة متأخرة من مراحل التلقي المؤسســـاتي لتلك المرويات بعد أن كان التشاكل علامة على تلك الحقول الأربعة السابقة .

إن وضع كل المرويات عن هاتين الشخصيتين: العادي والأكول لا يبرر للتلقي المؤسساتي أن يهمشهما ، ولكنها فاعلية ذلك التلقي التي أبـــرزت شخصية وغيبت شخصيات ، وأنتجت وصفاً وحجبت صفات، في سياق تواطأ فيه عاملان : الوضع والاقتران .

هوامش البحث

1) انظر.. ابن منظور : لسان العرب ، دار صادر، بيروت، 1990م، مادة (حكم).
2) مرتضى الزبيدي : تاج العروس، تحقيق علي شيري، دار الفكر ، بيروت، 1994م، مادة (لقم).
3) ابـن الأثير : النهاية في غريب الحديث والأثر ، تحقيق طاهر أحمد ومحمود الطناحي، المكتبة العلمية، بيروت، جـ1، ص289
4) محمـد بن جرير الطبري: تاريخ الطبري، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، بيروت، لبنان، د.ت،جـ1، ص 557 .
5) تيري إيجلتون: نظرية الأدب، ترجمة ثائر ديب، وزارة الثقافة، دمشق،1995م، ص 338 .
6) أبو عثمان الجاحظ: البيان والتبيين، دار صعب ، بيروت، 1968م، جـ2، ص154 .
7) البكري : معجم ما استعجم من أسماء البلاد والمواضع، تحقيق مصطفى السقا، بيروت، 1403هـ، ط3، جـ4، ص 1171.
8) أبو الفضل النيسابوري :مجمع الأمثال، دار المعرفة، بيروت، جـ1، ص 222.
9) انظـر.. ابن خلكان: وفيات الأعيان ، تحقيق إحسان عباس ،دار الثقافة، بيروت، 1968م،جـ5 ، ص 219 . ـ وانظـر.. ابن الجوزي : المنتظم في تاريخ الملوك والأمم،تحقيق محمد ومصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية ، بيروت، 1992م، جـ1، ص 254.
10) الأبشيهي : المستطرف ، مراجعة محمد سعيد، در الفكر ، بيروت، 1995م ،جـ2 ، ص 66.
11) الجاحظ : البيان والتبيين ، جـ1، ص 530
12) الجاحظ : البيان والتبيين ، جـ1، ص 107.
13) السيوطي: الدر المنثور، تحقيق رضا الله محمد إدريس، دار الفكر ، بيروت،1993م، جـ6 ، ص 512.
14) ابن كثير : تفسير القرآن العظيم، جـ3، ص 448.
15) مرتضى الزبيدي: تاج العروس، تحقيق علي شيري، دار الفكر ، بيروت، 1994م، مادة لقم .
16) ابن خلكان: وفيات الأعيان جـ 2 ص: 28 .
17) النيسابوري: مجمع الأمثال، جـ1، ص86.
18) أبو البقاء العكبري : التبيان في إعراب القرآن ،تحقيق علي البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، جـ2، ص 188.
19) أبـو منصـور الثعالبي : ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، دار المعارف ، القاهرة، 1965م،ط1، ص 57.
20) الطبري : تفسير الطبري، جـ8، ص 218.
21) الأبشيهي: المستطرف ، جـ2، ص 169.
22) النيسابوري: مجمع الأمثال ، جـ1، ص 291.
23) انظر .. ابن الجوزي : المنتظم في تاريخ الملوك والأمم، جـ1، ص 255.
24) أبو عثمان الجاحظ: الحيوان ، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل ، بيروت، د.ت،جـ1، ص 21.
25) انظر.. الجاحظ : البيان والتبيين، ج1، ص 108 . انظر.. الجاحظ:الحيوان، جـ1، ص21 .

* * *

الحدث الجاحظي
قراءة في نَصٍّ مشكل

محمد خير البقاعي

يقـول الدكـتور حمادي صمود : " ولما كـانت غايـة المتكلم من السامع الفهم والإفهـام ، بالدرجة الأولى ، تركز جهد الجـاحظ عـلى شفافية الخطاب ، وهي قـدرة العلامة والنص على الإشارة إلى مـا سـواهما ، ويطـلق الإنشـائيون عـلى هذه القدرة (طاقة الإرجاع والإشـارة)، ومن ثم انطبعت محاولته بطابع نفعي واضح يمكن أن يعد، بدون مبالغة، أكمل محاولة في التراث اللغوي العربي لتأسيس ما يسمى نفعيـة الخطـاب Le pragmatique du discoure[1]. ويعـد الجـاحظ من المقدميـن بيـن كـتاب النثر العربي، وليس ما نقوله حكماً انطباعياً أو معياريـاً، وإنما يتضح في العناصر الأسلوبية، و المزيا الفنية التي تميِّز نثره. وقد تمكن الباحثون من توضيح تلك المزايا بعد أن خاضوا في بحث العديد من الأسئلة التي يثيرها أدب الجاحظ[2].

لقد شدني منذ زمن ، وأنا أقرأ الجاحظ، نصَّان أوردهما في اثنين مـن كتبه ؛ شدني النصان لأنهما يبدوان من النظرة الأولى متشابهين ، حكاية ، وشخصيات ، إلا أن إنعام النظر فيهما يقود الدارس إلى اكتشاف عـدد من العناصر الفنية الشكلية – المعنوية التي تجعل النصين ينتميان إلى جنسـين أدبييـن مختـلفين عرض إبراهيم جريس أن نُسميَ الأول: نـادرة[3] / قصة، والثاني: خبر؛ وذلك لأن بنية كلٍّ منهما تختلف عن بنية الآخـر[4]، وإنْ كـان الدكتور محمد القاضي في كتابه : الخبر في الأدب العـربي ، دراسـة في السردية العربية[5] تنبه كما يقول إلى الخبرين ، وعـلَّق عـليهما بـالقول : " إن الخصيصة المتمثلة من جهة في غلبة الاقتصـاد عـلى خطاب الأخبار قد قادها شيئاً فشيئاً إلى التوسع والتفنن

والـترف ، ربَّمـا ساعدتنا على إدراك السبب في خمول الخبر منذ نهاية القـرن الـرابع الهجـري بظهور فنون نثرية جديدة أهمها : المقامة ، والرسـالة القصصـية مـن قبيل رسالة الغفران وغيرها . على أن هذه الخصيصة يمكنها أن تساعدنا على تأريخ بعض الأخبار ، وليكن منطلقنا فـي ذلـك خـبرين للجاحظ ، جاء أحدهما في كتاب البرصان و العرجان والعميـان والحـولان ، والآخـر في كتاب البخلاء"[6]، ثمَّ يورد الخبرين ، ويعلِّق عليهما بالقول[7]: " لا شك في أن الخبرين ينقلان حادثة واحدة جرت بين الشخصيتين نفسيهما وفي إطار مكاني وزماني واحد . فالمادة الخام – إن جاز القول – واحدة في الخبرين . ومع ذلك فإن الخطاب يختلف من خبر إلى آخر. وأهم أوجه الاختلاف اتسام هذا الخطاب بالاقتصاد في الخبر الأول ، وميلـه إلى التفصـيل والتوسع في الخبر الثاني. ويتجلى ذلك خاصة في وصـف أبي مازن ، فلا نعثر في الخبر الأول إلا على صفة (الأحدب) وهي صـفة ملازمـة لأبي مازن حتى ليجوز أن تكون كنية له. أما الخبر الثاني فيزخـر بوصف الرجل وقد خلَّع جوارحه وخبل لسانه حيناً ، وأرخى عينيه وفكيـه ولسـانه حيناً آخر . وإذا كان باطن أبي مازن قد جاء في خلال السـرد في الخبرين فإنه اقتصر في أولهما على إشارة خفيفة في صيغة الـنفي : (وهـو لا يظـن أنه إنسان يريد أن يبيت عنده). أما في الخبر الـثاني فقد جاء ذلك في صيغة التقرير المؤكد : (فلم يشك أبو مازن أنه صـاحب هديـة). وهذا اليقين هو الذي يفسر خيبة أمله حين رآه، حتى تمثل له في صورة عزرائيل . أما نهاية اللقاء فإنها جاءت مختصرة في الخـبر الأول، منحصـرة في الفعل الملموس المتمثل في إغلاق الباب . ولكـنها عززت في الخبر الثاني بوصف ما كان يدور في خلد أبي مازن لحظـة إغلاقه الباب : (دخل لا يشك في أن عذره قد وضح ، وأنه ألطف النظر حتى وقع على هذه الحيلة). ومن شأن عبارة " لا يشك " أن تذكرنا بما سبقها من قول الراوي (لم يشكَّ). وإذا كان يقين أبي مازن الأول في

غير محله ، فإن يقينه الثاني سيكون كسابقه . وبهذا تتحقق صورة أبي مـــازن ، فهو بخيل لا يريد أن يظهر بخله ، غبي لا يشعر بغبائه ، لا بل أنه يستغبي الغير ، ويظن أن لـــه من الحيلة باعاً لا يدركه إلا هو . لقد كانت هذه الصورة ضمنية في الخبر الأول فغدت في الثاني صريحة.

ويتجـــلى الفرق الأساسي بين الخبرين في السرد؛ أي في درجة حضور الراوي . فقد كان السرد موجزاً لا يصف من الأشياء إلا ما ظهر مـــنها ، فأصبح مهيمناً على الخطاب يحدد له منطلقاته وأغراضه مسبقاً. وبهـــذا اتســـع مجـــال معرفة الراوي، فلم يعد مقتصراً على ما يرى وما يســـمع، وإنما تسلل إلى بواطن الشخصيات، وعرَّف بمشاعرها وأفكارها وبواعثها ومقاصدها . وبهذا نلاحظ شيئاً من العدول عن الخصيصة التي كنا أشرنا إليها وهي اقتصاد السرد المرتبط بحرص الراوي على التخفي وعـــدم إشعار القارئ بأنه طرف يوجه القص . ولعل هذا العدول يبين لنا أن مستوى الصنعة قد ارتفع وأن دور الراوي تنامى . فهذه المادة الخام التي قدمت لنا أولاً بدون (عمل) قد أُخضعت بعد ذلك للمزاولة والمراس حـــتى استوت أثراً فنياً . " ويخلص الدكتور القاضي إلى القول إن تعليقه السريع على الخبرين يقود إلى ملاحظتين : أولاهما أن أساليب القص في الأخـــبار ـ إن هي مُحِّصت ـ يمكن أن تساعدنا على تأريخ بعض الأخبار وترتيـــبها زمنياً . وفي هذا المثال الذي كنا بصدده ، كما يقول القاضي ، لا نكاد نشك في أن خبر " البخلاء " متأخر في الظهور عن خبر "البرصان والعـــرجان والعميـــان والحولان ". أما ثانية الملاحظتين فتتعلق بالجاحظ نفســـه . فـــإذا نظرنا في الأخبار التي سبقته وفي قسم من الأخبار التي لحقـــته جاز لنا أن نقول إنه مثّل مرحلة جديدة في الكتابة. ذلك أن الغاية الغالـــبة عـــلى ما جاء قبله كانت الإبلاغ ، وفي هذا الضرب من الأخبار يضمر دور الراوي حتى ليكاد يختفي ، فهو مجرد جسر تمر فوقه الأقوال والأقاصيص . أما الجاحظ فإنه جعل لراوية الأخبار غاية أخرى هي الفن.

ولا يعـني هذا أن الفن مفقود في الأخبار الأخرى، ولكنه يعني أن أخبار الجاحظ - أو أن عدداً كبيراً منها على الأصح - قد جعلت الفن غاية أساسية من غاياتها . وبهذا يجوز لنا أن نتحدث في مجال الأخبار عما سماه حمادي صمود في مجال التفكير البلاغي " الحدث الجاحظي "، وقد أشار في تمهيده له إلى " أن مكانة الرجل الأدبية انبنت أساساً على طريقته في الكتابة وابتداعه الأساليب وقدرته على التصرف فيها بكيفية لعلها لم تتوفر لسواه . فكانت مؤلفاته مصدراً للإنشاء الأدبي الحي ، ومدرسة في النثر قائمة برأسها ، نسج عل صورتها أشهر أعلم النثر العربي بعده"[(8)]. وإذا كنا نتفق جزئياً مع الملاحظة الثانية ، فإننا نقول بخطأ الملاحظة الأولى التي انتهى إليها الدكتور القاضي اعتماداً على بنية الخبرين ؛ لأن التاريخ الأدبي لأعمال الجاحظ مخالف لما ذكر ، ولا يصح أن نترك ما هو مثبت تاريخياً لنركن إلى نتيجة تمخض عنها تحليل فني يقوم على ملاحظة شكلية لا ترقى إلى مرتبة اليقين التاريخي المؤيد بالشواهد كما سنرى[(9)].

أما نحن فنرى أن قراءة مثل هذا النص المشكل ينبغي أن تنصب ، كما يقول إبراهيم جربس ، على الاهتمام بإعادة صياغة الكلام وسبكه عندما نريد إدخاله في سياق عمل أدبي ما ، وهو ما يطلق عليه " الشعرية " التي ترقى بالموضوع والنص من البدائية إلى المستوى الفني الرفيع[(10)]. ونشير في هذا السياق إلى ما قاله أحمد بن امبيريك في تفسير تسلسل القصص في كتاب البخلاء : " إن قانون التداعي هو الذي يفسر تسلسل القصص في المجموعة، ومنازلها منها ومن الكتاب" . ويقول أيضاً : " هذا ربما كان يعني أن الجاحظ كان يعتمد على ذاكرته أثناء كتابته لهذه القصص ، مما يستخلص منه أنه لم يختلقها اختلاقاً ، وإنما رواها ، أو روى جلَّها ، أو جل مادتها عن أناس اتصل بهم فعلاً أثناء حياته الطويلة ، واتصاله المكثف بالمجتمع ، وإن كنا نرجح أن

الجاحظ قد تصرف فيها تصرفاً لا يمكن أن نتنبأ بمداه"[11]. وقبل أن نمضي في إجراءات الدراسة نقول : إن قول الدكتور القاضي : إن خبر البخلاء متأخر في الظهور عن خبر البرصان والعرجان والعميان والحولان ، مبني على الانتقال من الاقتصاد في السرد ، المرتبط بحرص الراوي على التخفي وعدم إشعار القارئ بأنه طرف في القص (البرصان)، إلى حالة أصبح فيها السرد مهيمناً على الخطاب ، يحدد له منطلقاته وأغراضه مسبقاً ، وبهذا اتسع مجال معرفة الراوي فلم يعد مقتصراً على ما يرى ويسمع ، وإنما تسلل إلى بواطن الشخصيات ، وعرف بمشاعرها وأفكارها (البخلاء). ولكن الحقيقة التاريخية تنقض ما يستنتجه القاضي لأن كتاب البخلاء – حسبما ظهر لنا ، ولإبراهيم جريس وغيره من قبلنا – متقدم في الظهور على كتاب البرصان والعرجان[12]. ذكر الأستاذ عادل خضر في مقالته التي سبقت الإشارة إليها أن النادرة قاصرة عن إصابة المقصد ما لم تعاضدها أمور هي أشبه شيء بالقواعد تكفل مراعاتها حرارة النادرة ونجاحها ، ويمكن حصرها في قاعدة الاسم وقاعدة اللغة ؛ ثم تحدث عن قاعدة الاسم فقال : إن لها شرائط تهدف إلى ضبط الطرائق التي تنسب بها نادرة إلى علم من الأعلام وتضاف إلى اسم من الأسماء . وقد أوضحها الجاحظ في مقدمة كتاب البخلاء فبين ما لاسم العلم من تأثير في متقبل النادرة ، وما له من طاقة على تهيئة للضحك ، وما يضفيه على النادرة من حرارة وبرودة بمقتضى ما يفتحه الاسم المضاف إلى النادرة – في ذهن المتقبل – من آفاق . يقول الجاحظ : " لو أن رجلاً ألزق نادرة بأبي الحارث جمين والهيثم بن مطهر وبمزيد وابن أحمر، ثم كانت باردة لجرت على أحسن ما يكون . ولو ولد نادرة حارة في نفسها ، مليحة في معناها ثم أضافها إلى صالح بن حنين وإلى ابن النوء وإلى بعض البغضاء لعادت باردة ولصارت فاترة ، فإن الفاتر شر من البارد ". أما قاعدة اللغة فلها كما ذكر الأستاذ عادل خضر جملة من الشرائط : أولها ، تجنب التكنية في مواضع الرفث ؛ لأن الكناية تذهب

بحلاوة النادة . وثانيها ، تجنب الإعراب في مواضع اللحن ؛ لأن الإعراب يسلبها حرارتها ويذهب بطرافتها.وثالثها، تجنب اللحن في موضع الإعراب . ولو طبقنا هاتين القاعدتين على النص الذي بين أيدينا لظهر لنا أن الجاحظ يطبق هذين الشرطين عليه ؛ فجبل العمي كان ضخماً فدماً ، ذا صفة فريدة عجيبة ؛ فهو لا يحسن الكلام والتعبير عن الذات ببلاغة وفصاحة ، ولا يصفو ذهنه ويذهب كدره إلا إذا شرب الكثير من الخمرة ، وكان أبرص معتزلياً[13]. أما أبو مازن فقد وردت صفته في البرصان ؛ إذ قال الجاحظ : " وكان أحدب أعضد العظام، أضعف الناس قبل كل شيء، وقد سمعته مع ذلك يقول : أنا لا أموت سوياً ، قالوا : ولمَ ؟ قال : لأني لا آخذ الناس إلا عنوة ". وإذا تتبعنا سياق القصة وجدنا أن حجة أبي مازن في عدم استضافة جبل كانت من صنف أخلاقه ؛ فقد تظاهر أبو مازن بالسكر ؛ وربما كان ذلك على علاقة بما ذكره الجاحظ عن جبل العمي وكثرة شربه الخمر ؛ ناهيك عما يثيره اسم جبل العمي في الذهن من دلالات الضخامة والفدامة ، وإن كان كما تذكر كتب التراجم شخصية تاريخية . وقد ترك أبو مازن الإعراب في كلامه عندما تظاهر بالسكر ونقل الجاحظ عنه ذلك في الخبر (البرصان)، قال : " ويلك ، أنا والله سكران ما أفهم عنك قليل ولا كثير". فهو يورد الكلام دون أن يعربه ؛ لأن أبا مازن لم يعرب لظنه أن جبلاً سيصدق ، بحكم ما يعرفه عنه من حبه الخمر ، أن أبا مازن لم يفهم ؛ ويكون أبو مازن بذلك قد ألطف النظر حتى وقعت له هذه الحيلة ، وأن عذره قد وضح .

إن ما لاحظه إبراهيم جريس من اختلاف في بنية النص بين الكتابين نابع في حقيقة الأمر من طبيعة السرد المختلفة في الكتابين؛ فهو في البرصان سرد يأتي في سياق الحديث عن عاهة جسدية لذلك نجده لا يورد التفصيلات التي تدل على العاهة الخلقية (البخل) التي هي المقصد في كتاب البخلاء وإن كان الاختلاف في البنية لا يسوغ القول إنهما

نصان ينتميان إلى جنسين أدبيين مختلفين ؛ لأن مفهوم الجنس الأدبي بأسسه المعروفة لا تبدو في مؤلفات القدماء حاسمة كما يود جريس منا أن نراه .

إن السياق والعبارة الممهدة المختلفين بين الكتابين أمر طبيعي إذا نحن أخذنا بعين الاعتبار ما ذكرناه من اختلاف وظيفة السرد ؛ يأتي نص البخلاء في سياق عدة قصص متنوعة: قصة أهل البصرة من المسجديين، قصة زبيدة بن حميد، قصة ليلى الناعطية ، قصة الجاحظ وصحبه مع وليد القرشي ....، ومهد له الجاحظ بقوله :

" ولم أر من يجعل الأسى حجة في المنع إلا هو وإلا ما كان من أبي مازن إلى جبل العمي". أما نص البرصان فجاء في سياق الحديث عن مشاهير الحدب؛ " ومن الحدب، أبو مازن الأحدب...، وهو الذي دق عليه الباب جبل العمي ..." ويعد جريس قوله : " وهو الذي دق ..." بداية ما يسميه الخبر ليستقيم له تجنيس النص ضمنه . والحق أن المقصود هنا ليس الخبر الذي جاء إن صح القول مغلفاً ، أتت به مناسبة الحديث عن أبي مازن ، وإن المقارنة بين العبارة الممهدة في نص البخلاء، وبين هذه العبارة التي جاءت في سياق النص لا يدل على ما أراد جريس الوصول إليه . إن اختلاف ما أسميه جهة النص هو الذي سبب اختلاف بنيته، وليس اختلاف جنسه؛ لأن الحدود الفاصلة بين الجنسين اللذين زعم جريس أن النصين ينتميان إليهما غير واضحة ، وهو شأنه شأن القاضي يستخدم البنية لتقرير شيء خارج عن إطار حقيقة النصين في سياق النثر الغربي القديم. إن ما وعاه الجاحظ هو اختلاف جهة الكلام ، وليس " إدراكه العميق للفرق بين الأجناس الأدبية وما يمليه كل جنس من خطاب أدبي خاص به ..." كما يقول إبراهيم جريس . إن النصين متشابهان حكاية وشخصيات، ولكنهما مختلفان بنية لاختلاف جهتهما .

إن المقارنة بين النصين تظهر مدى اهتمام الجاحظ بعناصر

الإضـحاك والفكاهـة والسـخرية ليس في نص البخلاء فقط ، كما قال جـريس ، وإنما في النصين كليهما ، وإن ما ذكره من عناصر الإضحاك ينطبق على النصين؛ وقد رأينا أن نورد هذه العناصر كما ذكرها لأهميتها وانطباقها في رأينا على نصوص الجاحظ على اختلاف جهاتها ووظائفها التي تؤديها في السرد . أول تلك العناصر أن الجاحظ يهيئ قارئه، ويعبئه للضـحك الشـامت بالبخيل، فهو يشده من ناحية ويجعله في حالة توتر وتـرقب لمـا سـيحدث نتيجة للدق الخاص للباب ، ويجعل البخيل ، من ناحيـة ثانيـة ، يـنخدع بهـذا الدق ثم يصوره بصورة المخدوع خائب الـرجـاء ، المغـلوب عـلى أمـره والشديد الفزع ، وعليه تولد لحظة الانفـراج هذه لدى القارئ الضحك على حساب البخيل. إن ما يسمى في نظـرية التـلقي أفق التوقع لدى البخيل ، قام الجاحظ ببنائه ثم أسهم هو نفسه في كسره ليوضح لنا مدى المرارة التي ولدها ذلك في نفس البخيل الذي استخدم حسب رأينا معرفته بطبيعة الطارق ليخترع حجة من جنس ما يمكن لطالب الضيافة أن يفهمه . والعنصر الثاني من عناصر الإضحاك الـتي يذكـرها جريس هو : المفاجأة والدهشة ، والثالث : شعور القوة والمشـاركة بكشـف السـر، والـرابع : الترابط الثنائي ، والخامس : الميكانيكيـة ، والسادس : التشويه وترك المألوف ، والسابع : السخرية من الصفات المذمومة .

إن هـذه العناصر متوافرة في النصين كليهما بتفاوت سببه كما قـلت اختلاف جهة النصين . وفي الختام نقول : إن هذا النص الذي ورد فـي الكـتابين غني بدلالاته وإيحاءاته ، ولا يصح أن نمضي في تأويله بعيـداً ، فننسـبه إلى جنسين أدبيين غير واضحي المعالم ، أو أن نعتمد على البنية لتأريخ النصين مخالفين بذلك معطيات التاريخ الأدبي الثابته ، كما عند القاضي في الحالة الثانية وعند إبراهيم جريس في الأولى .

ملحق بالنص المدروس

نـص " البخلاء "[14] الذي سماه إبراهيم جريس " نادرة "، وعده محمد القاضي متأخراً في الظهور عن خبر البرصان:

" ولم أر من يجعل الأسى[15] حجة في المنع إلا هو، وإلا ما كان من أبي مازن إلى جبل العمي. وكان جبل خرج ليلاً من موضع كان فيه ، فخـاف الطـائف، ولم يأمن المستقفي . فقال : لو دققت الباب على أبي مـازن ، فبت عنده في أدنى بيت أو في دهليزه ، ولم ألزمه من مؤونتي شـيئاً ، حـتى إذا انصدع عمود الصبح خرجت في أول المدلجين . فدق عـليه الباب دق واثق ودق مدل ودق[16] من يخاف أن يدركه الطائف أو يقفـوه المسـتقفي ، وفي قلبه عز الكفاية والثقة بإسقاط المؤونة . فلم يشـك أبـو مـازن أنه دق صاحب هدية ، فنزل سريعاً . فلما فتح الباب وبصر بجبل، بصر بملك الموت . فلما رآه جبل واجماً لا يحير كلمة، قال لـه : إني خفت معرة الطائف وعجلة المستقفي فملت إليك لأبيت عندك. فتسـاكر أبـو مـازن ، وأراه أن وجومـه إنما كان بسبب السكر. فخلَّع جوارحـه وخبَّل لسانه ، وقال : سكران وال له، أنا والله سـكران . قال لـه جـبل : كـن كيف شئت . نحن في أيام الفصل، لا شتاء ولا صيف، ولسـت أحـتاج إلى سطح فأغم عيالك بالحر ، ولست أحتاج إلى لحاف فأكـلفك أن تؤثرني بالدثار . وأنا كما ترى ثمل من الشراب ، شبعان من الطعام ، ومن منزل فلان خرجت ، وهو أخصب الناس رحلاً. وإنما أريد أن تدعني أغفي في دهليزك إغفـاءة واحدة ، ثم أقوم في أوائل المبكرين . قـال أبو مازن – وأرخى عينيه وفكيه ولسانه ، ثم قال – : سكران ، والله سكران ، لا والله ما أعقل أين أنا، والله إن أفهم ما تقول.

ثـم أغـلق الباب في وجهه ودخل لا يشك أن عذره قد وضح ، وأنه قد ألطف النظر حتى وقع على هذه الحيلة.

نـــص " البرصان والعرجان والعميان والحولان "[17] الذي سماه إبراهيم جريس " خبر "، وقال محمد القاضي : إنه يسبق نص البخلاء في الظهور بالاعتماد عل بنية النصين:

" ومن الحدب ، أبو مازن الأحدب ، وكان أحدب أعضد العظام، أضـــعف الـــناس قبل كل شيء ، وقد سمعته مع ذلك يقول : أنا لا أموت سوياً، قالوا : ولمَ ؟ قال : لأني لا آخذ الناس إلا عنوة[18]، وهو الذي دق عـــليه الـــباب جبل العمي بعد أن مضى هزيع من الليل وهدأت الرجْل ، فخـــرج إليه أبو مازن وهو لا يظن أنه إنسان يريد أن يبيت عنده ، فلما رآه جبل العمي قال : ليس نحن في الصيف فأضيق على عيالك السطح ، ولا نحـــن فـــي الشتاء فتكره أكون قرب حرمتك ، ونحن في الفصل وقد تعشيت وإنما خفت الطائف ، فدعني أبيت بقية ليلتي في الدهليز في ثيابي التي علي ، فإذا كان مع الفجر مضيت ، قال : ويلك ، أنا والله سكران ما أفهـــم عـــنك قليل ولا كثير[19]. فأعاد عليه القول، فقال : سكران والله ، ليـــس أفهـــم عـــنك ، وأصفق الباب في وجهه . فضحك جبل ، فمر به الطائف فسأله عن شأنه،...[20]، فضحك الطائف وشيعه إلى أهله".

الهوامش

1) يقـول الجاحظ في مقدمة البخـلاء ، تح . طه الحاجري ، ط 6 ، دار المعارف ، مصر ، د.ت ، ص 5 : " ولك في هذا الكتاب ثلاثة أشياء : تبيُّن حجة طريفة ، أو تعرف حيلة لطيفة، أو استفادة نادرة عجيبة.
وأنت في ضحك منه إذا شئت . وفي لهو إذا مللت الجد ". وانظر محاولة لتحديد طبيعة النادرة قام بهـا عادل خضر في مقالته : صناعة النادرة ، بحث في بلاغة الهزل ، منشورة في كتاب مشكل الجـنس فـي الأدب العربي القديم ، أعمال الندوة التي نظمها قسم اللغة العربية من 22 إلى 24 أفريل 1993م ، كلية الآداب منوبة تونس 1994م ص 243 – 255 .

2) في مقالته: خبر ونادرة، دراسة في الوسائل الفنية والأسلوبية في صياغة النوادر، مجلة الكرمل- أبحاث في اللغة والأدب، العدد 11 ، 1990م ، ص53 – 92 .

3) دار الغرب الإسلامي ، 1419هـ/ 1998م ، ص 393 .

4) المرجع السابق، ص393 .

5) السابق، ص 394 – 395 . وانظر النصين في ملحق البحث.

6) انظر، الخبر في الأدب العربي ، م.س ، ص395 ؛ والتفكير البلاغي ....، م. س ، ص 144 .

7) مـع أن الدكـتور القاضي يخفف من قطعيته التي ذكرها في النص عندما يقول في أخر الصفحة 395 : " عـلى أن الاستنتاج الأول المتعلق بتأريخ الأخبار اعتماداً على سمات خطابه لا ينبغي أن يدفعنا إلى القول بأن السرد هو الأسلوب الوحيد الذي يمكن أن نعتمده لتبيين هذا التطور ".

8) وهـذه مسألة لا تثيرها أعمال الجاحظ فحسب، بل الأعمال الأدبية عموماً، وتدخل في إطار بحث الأجناس الأدبية . انظر ، الأجناس الأدبية ، جان ميشيل كالوفي ، ترجمة د . محمد خير البقاعي، مجلة " قوافل " النادي الأدبي في الرياض ، السنة الخامسة ، العدد التاسع ، 1418هـ / 1997م، ص79 – 92 . ومقالة جريس السابق ذكرها، ص55 ؛ وهو ما سماه مسألة " التصنع ".

9) صورة بخيل الجاحظ الفنية ، ص 149.

10) يرسـم لـنا إبراهيم جريس الصورة التالية : يؤلف الجاحظ الحيوان ، يتناول فيه موضوع البيان وأقسامه ، فيقرر إفاده بكتاب كامل ، يبدأ في تنفيذ فكرته فيملي ما تبقى من كتاب الحيوان ، وفي الوقت نفسه يأخذ في إملاء بداية البيان والتبيين ، ينتهي من كتاب الحيوان ، ويتفرغ لكتاب البيان والتبيين فتوحي له بعض موضوعات الجزء الأول بأن يفرد أصحاب العاهات بكتاب كامل مستقل ، ولا يـبدأ بتنفيذ الفكرة مباشرة فحسب بل إنه ينهي كتاب البرصان قبل الانتهاء من الجزء الثالث مـن كـتاب الـبيان . وهذا أمر له ما يفسره ، فمادة البرصان وطبيعة الكتاب لا تتطلبان مجهوداً فكرياً تصورياً كما تتطلب ذلك مادة البيان، خصوصاً ونحن نعلم مدى أهمية موضوع البيان وغيره من موضوعات هذا الكتاب بالنسبة إلى الجاحظ ، الذي اضطر ، لأسباب يذكرها ، إلى تأجيل البحث فـي قضـايا هامة جداً مما أراد بحثه (مطاعن الشعوبية) من الجزء الثاني إلى الجزء الثالث من

الكـتاب . انظـر البيان والتبيين ، تح . عبد السلام هارون، ط5 ، القاهرة، 1985م ، ج 1 ، ص 383، ج 2 ، ص 5 – 6 ، ج 3 ، ص 5 – 7 ، 12 – 16 ومـا بعدهـا حـتى الصفحة 124 .

ويقول شارل بلا في كتابه :

19 Ch. Pellat , Nouvel essai d Inventaire de l oevre gahizienne , Arabica 31, fas. 2, p. 135.

إن تأليف كتاب البرصان سابق على عام 237هـ ، وإن تأليف كتاب البيان والتبيين سابق أيضاً عـلى العـام نفسه ؛ ويظن جريس أن في مقال بلا خطأ مطبعياً ، وأن الصواب في حالة البيان ، وعدد من الأعمال الأخرى هو : 247 هـ ؛ وهو العام الذي قتل فيه المتوكل .

أمـا كتاب البخلاء ، فقد أُلف قبل ذلك ؛ فقد ورد ذكره في مقدمة الحيوان ، انظر مقدمة الحاجري لطبعـته من البخلاء ، ص 36 – 38 ، وقارن برأي بلا في المقال المذكور أعلاه ، ص 134 ؛ إذ يعتقد أن زمن تأليف البخلاء يقع بين 245 – 250هـ .

11) انظـر : البرصـان والعرجان ، ص260 ، الحيوان ، 2 / 226 – 228 ، 240 . والبخلاء طبعة الحاجري ص 301 .

12) تحقيق طه الحاجري ، دار المعارف بمصر ، 1971 ، ص 38 – 39 .

13) وقـف إبـراهيم جريس طويلاً عند كلمة الأسى التي اختلف ناشرو البخلاء في قراءتها ، والمعنى عـلى أن أبا مازن جعل السكر حجة ليمنع ضيافته عن جبل العمي ؛ والأسى هو حالة السكر عند أبـي مازن ، والاحتجاج بإخراج الكلام مخرج الاستهزاء في القصة التي سبقت قصة أبي مازن ، وهي قصة وليد القرشي .

14) يجـد إبراهيم جريس في هذا التكرار ميزة أسلوبية، تمكن الجاحظ من توظيفها ليسمعنا الدق من خـلال الكلمات، وهو ما يسمى محاكاة صوت الألفاظ لمعانيها (Onomatopie)، وما سماه ابن جني : تصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني. وأورد على ذلك مثلاً رائعاً لا نجد غضاضة من ذكره هنا. قال الجاحظ في رسالة " النابتة "، رسائل الجاحظ، تح . عبد السلام هارون ، القاهرة ، 1964م ، 2/ 7 ، يصـف مقتل عثمان رضي الله عنه : " من خبطهم إياه بالسلاح ، وبعج بطنه بالحراب ، وفري أوداجه بالمشاقص ، وشدخ هامته بالعمد ". فالألفاظ : خبط ، بعج ، فري أوداج، مشاقص ، وشدخ ، ذات جرس خاص يلائم معناها ؛ ولذا تسهم في إيصال هول الوقائع إلى القارئ ، فهو لا يقـرأ فحسـب ، بـل يخيل إليه أنه يسمع وقع السلاح واختراقه الجسد وقطعه الأوداج وكسره الرأس .

15) نشر بتحقيق د. محمد مرسي الخولي ، ط 2 ، بيروت 1980م ، ص 260 . وبتحقيق عبد السلام هارون ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، 1982م، ص 426 – 427 .

16) أهمل إبراهيم جريس في دراسته كل ما سبق ، وبدا له أن الخبر ، حسب مصطلحه يبدأ من هنا ، مع أن العبارات السابقة تحدد ما سميناه جهة الخبر .

17) كـذا وردت بـترك الإعراب ؛ وهذا من سمات النادرة حسب عادل خضر في مقالته المذكورة في ثـنايا الـبحث، وقد وردت فينا سماه إبراهيم جريس خبراً ؛ مما يدل على أن الحدود بين النادرة والخبر ليست واضحة عنده . والعبارة الموازية في البخلاء قول أبي مازن: " ... سكران ، والله،

أنـــا سكران، لا والله ما أعقل أين أنا، والله إن أفهم ما تقول." ونجد هنا أن التكرار حل محل ترك الإعــراب، بـــل إن قولـــه: " والله ، إن أفهم ما تقول " فيه من الفصاحة ملا ينكر، ولا يصدر عن سكران.

18) أن الفراغ الذي تركه الجاحظ هنا يتضمن القصة التي حكاها جبل للطائف.

* * *

النص الشعري بين خصوصية التحول وعمومية المفهوم

عبدالله بن سالم المعطاني

لم يعد التعامل مع النصوص الشعرية المبدعة رهين اللحظات الانفعالية الطارئة التي تبيح للانطباعات والإسقاطات العاطفية مساحات كبيرة من الحكم والتفسير فتحيل النص الإبداعي إلى ظاهرة لفظية جامدة داخل إطار من الوجود الهش الذي يعمد إلى تتبع الصور البلاغية والأنماط الموسيقية . فالقراءات النقدية الحديثة أعطت النص الأدبي سلطاناً مطلقاً وامتداداً حضورياً كاملاً يجعله في حركة دائبة واستدعاء مستمر لجميع الأبعاد والمعطيات التي يتنامى النص من خلالها ليصبح تكاملاً حشودياً تطفح من خلاله المسافات والبنى المتجانسة سواء كانت لغوية أو نحوية أو صوتية أو نفسية أو غير ذلك إضافة إلى مكونات النص الخارجية مثل المرجعية التاريخية والاجتماعية والدينية مع الإدراك الكامل للرموز والإيماءات والجيوب المندسة داخل أديم النصوص التي تشكل عالماً مذهلاً من الصراعات والتحولات .

وقد حاول الخطاب النقدي منذ القدم التحرك تجاه النص الشعري لاكتناه تخومه والتعلق بأهدابه للسيطرة على اندفاعاته وتحولاته إلا أن الشعر يلوذ دائماً بالتملص والانعتاق ليبقى في منطقة اجتياحية خاصة وذلك لأنه يعتمد على التجاوز والتمرد كما يقول عنه ابن رشد " إخراج القول غير مخرج العادة "[1]. ولهذا نظر العرب إلى الشعر منذ زمن بعيد نظرة ممتدة ورحبة تشي بوعيهم وإدراكهم ماهية البعد الحقيقي لفن القول فتعاملوا معه على أنه أفق مفتوح وتسامحوا في تجاوزاته وضروراته وغلوه وأباحوا للشاعر أن يتصرف في وجوه اللغة وقواعدها[2] وقالوا بأن الكذب حسن في الشعر وقبيح في غيره[3].

وفـــي هذا التصور تتجلى نظرة العرب إلى النص الشعري على أنه كيان بنائي سامق يزخر بالعزة والشرف ويحطم في طريقه كل القيود والكائــنات الــتي تحاول أن تسلبه هذه المكانة لذلك نستطيع القول بكل جــرأة بــأن بعــض التجاوزات التمردية على نظام اللغة وقوانينها التي يمارســها الشــاعر إذعاناً للحفاظ على سلطان النص ما هي إلا ترجمة حقيقية لهذه الهيمنة تذعن لجمالها وروعتها النفوس على حد تعبير ابن ســينا حينما وصف النص الشعري المخيل بقوله " الذي تذعن له النفس فتنبســط عــن أمــور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار ، وبالجملة تنفعل له انفعالاً نفسياً غير فكري "[4].

ولو أخذنا على سبيل المثال الموقف التصوري للبعد المدرك من الضــرورة الشــعرية بوصــفها بنية تركيبية متعلقة بجسد النص ضمن المكونــات الكــلية لهذا البناء المتماسك إلى الحد الذي يوجب الشاعر أن يقــف أمــام أمرين في غاية الخطورة والحساسية إما أن يخضع النص الشــعري للقاعدة النحوية أو العروضية على حساب ذلك التوازن البنائي للــتركيب الــلغوي للنص فينال من هيبته ويطال سلطانه وإما أن يندفع المــبدع بإبداعــه إلى الفضاء الرحب مستبيحاً بعض المناطق المحظورة عــلى غيره ومخلفاً وراءه ذلك الشرخ التجاوزي لقواعد اللغة وقوانينها وهــذا مــا جعــل الفرزدق يصفع سائله ابن أبي اسحاق بإجابة ارتدادية صارمة حينما قال الفرزدق :

وعض زمان يا بن مروان لم يدع　　　مــن المــال إلا مسحتاً أو مجلف

" فقــال له ابن أبي اسحاق : على أي شيء ترفع " أو مجلف " فقــال الرزدق على ما يسوؤك وينوؤك "[5]. ويتداعى مع هذا المثال مثال آخر متجسداً في قول الفرزدق أيضاً :

مســتقبلين شمال الشام تضربنا　　　بحاصب من نديف القطن منثور

عـلى عمائمـنا تـلقى وأرحلنا   على زواحف تزجى مخها رير[6]

فكسـر (رير) على الرغم من أن مكانها الرفع لأنها خبر المبتدأ (مخهـا)، فهـل كـان يصعب على الفرزدق الذي ينحت من صخر اللغة ويغـرف مـن بحـرها أن يعتاض عن كلمة (رير) بكلمة أخرى تخضع للقاعدة النحوية التي كانت في غاية الأهمية في عصره ؟!. ولكنه لم يجد كـلمة أخرى تنصهر في لحمة النص انصهاراً يصعب تمزيقه أو الاغتناء عـنه لهـذه الكـلمة وبالتالي نستطيع القول بكل ثقة أن العرب الأوائل احـترموا الابـداع والمبدعين ووضعوهم في منزلة السادة والأمراء كما عـبر عـن ذلـك الخليل بن أحمد " الشعراء أمراء الكلام يصرفونه أني شـاءوا . ويجوزلهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده ومن تصـريف اللفظ وتعقيده ومد المقصور وقصر الممدود والجمع بين لغاته والـتفريق بيـن صـفاته واستخراج ما كلت الألسان عن وصفه ونعته والأذهـان عن فهمه وإيضاحه ، فيقربون البعيد ويبعدون القريب ويحتج بهـم ولا يحـتج عـليهم ويصورون الباطل في صورة الحق والحق في صورة الباطل "[7]. ولم يتسامح المبدعون كذلك بالتحول عن هذه المكانة بـل عـدوا أنفسهم اكبر من كل قاعدة أو قانون لذلك نادى أبو العتاهية بأعـلى صوته بأنه أكبر من العروض وهو قول يتناغم مع بيت المتنبي المشهور :

أنـام ملء جفوني عن شواردها   ويسهر الخلق جراها ويختصم[8]

ومن هذا المنظور نستطيع تفسير العلاقة التشابكية بين الإنسان والـنص من حيث القيمة والحفاظ على الكيان إلى الحد الذي يصبح فيه النص إنساناً يتمتع بسمعته الحسنة ومكانته المرموقة التي تجعله يتنزهه عن كل شائبة أو عيب ينقصه فكما أن الإنسان يعتز بكرامته وشرفه نجد النصـوص الإبداعيـة الجيـدة تعيش على هذه الخصال يقول المرزوقي

"اللفظة تستكرم بانفرادها فإذا ضامها ما لا يوافقها عادت الجملة هجيناً "[9]. أي أن اللفظة المعجمية المفردة تحمل قيمة دلالية خاصة تعطيها وجوداً جزئياً مدركاً نظراً لأنها وغيرها من المفردات المكون الأساسي لنظام اللغة ومن هنا تحمل كرامة الامتياز المعرفي ضمن مجموعة من الألفاظ التي تحدد الخصائص والفاعليات العلائقية بين الجزء والكل . فيؤكد المرزوقي على أن هذه اللفظة إذا وضعت في غير سياقها الصحيح ينالها ضيم يقلقها ويقضي مضجعها فتصبح هجينة أي ليست حرة الأصل وعتيقة النسب[10]. وهذا ما يعنيه عبدالقاهر الجرجاني بقوله : " فإنا نرى اللفظة تكون في غاية الفصاحة في موضع ونراها بعينها فيما لا يحصى من المواضع وليس فيها من الفصاحة قليل ولا كثير ، وإنما كان كذلك لأن المزية التي من أجلها نصف اللفظ في شأننا في هذا بأنه فصيح ، مزية تحدث من بعد ألا تكون، وتظهر في الكلم من بعد أن يدخلها النظم ، وهذا شيء إن أنت طلبته فيها وقد جئت بها أفراداً لم ترم فيها نظماً ، ولم تحدث لها تأليفاً – طلبت محالاً "[11]. فالذي يحدد شرف اللفظة وكرامتها وقوعها في سياق يحافظ عليها ويصونها من الامتهان وقد ركز النقاد القدماء على استخدام مصطلح الشرف سواء في الألفاظ أو في المعاني ومن هؤلاء ابن جني الذي يرى أن " القافية أشرف عندهم من أولها "[12] وندرك مدى الاتفاق بين عبدالقاهر الجرجاني وابن جني في أن كلاً من فصاحة اللفظة وشرفها " مزية تحدث بعد ألا تكون ".

فلو أخذنا على سبيل المثال كلمة " النقع " مفردة لا نستطيع أن نصفها بالفصاحة أو الشرف أو الضعة ولكن حينما نراها براقة لامعة في بيت بشار بن برد :

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه[13]

حـــق لنا بعد ذلك أن نصفها بالفصاحة والشرف على حد تعبير عبدالقاهر وابن جني لتصبح حرة منطلقة خالية من الضيم والهجنة التي أشار إليهما المرزوقي .

ومـــا قيل عن شرف اللفظ يضيء لنا الهدف من شرف المعنى الـــذي عده النقاد القدماء شرطاً أساسياً من عناصر عمود الشعر فالمعنى الشريف هو الذي يدخل إلى عالم النص المبدع ليكتسب شرفه من النص وإلا فيصـــبح مـــلقى عـــلى قارعة الطريق لا قيمة له كما عبر عن ذلك الجـــاحظ[14] الذي اتهم بتقليله من شأن المعاني في نصه المشهور وهو فـــي الحقيقة يقصد أن المعنى قبل أن يصاغ صياغة فنية مبدعة يتساوى فـــي إدراكـــه كل الناس سواء كانوا مبدعين أو غير مبدعين ولكن حينما يدخـــل إلى عـــالم الإبـــداع يحلق بجناحيه في الفضاء مترفعاً عن قارعة الطريق ومتأبياً على كثير من الناس ما عدا الصفوة من المبدعين " ومن هنا يمكن أن نجزم بأن الشعر كلام يختلف عن غيره بكونه لا ينزلق فوق الأشـــياء بل يعيد تأسيسها ويكشف عن أشياء وعلاقات مجهولة وهو ، فـــي ذلك كله لا يتقبل اللغة كنظام معطى منجز سلفاً ، ويتصرف فيه بل يعيد إليها مهمتها الأولى ويؤصلها من جديد فتستعيد حرارة فعلها وتلتقي من جديد بالسحر "[15].

وتتجـــلى نظرة العرب الأوائل إلى النص الشعري المنفتح على كيـــنونة الكشـــف والإيحاء من خلال نظرتهم إلى الغلو فيه والذي يلغي حـــدود الواقـــع فينقل الأشياء من وجودها الثابت إلى تصورات وعوالم ميـــتافيزيقية متحركة ليدخل في علاقة جدلية بين الموجود والمعدوم كما انـــتهى إلى ذلك الحاتمي بقوله " وإذا أتى الشاعر من الغلو بما خرج به عـــن الموجود ويدخل في باب المعدوم فإنما يراد به المثل وبلوغ الغاية فـــي النعت "[16]. وهو رأي يتفق تماماً مع قول ابن سينا " المشهور غير

مستحسـن فـي الشعر بل المستحسن فيه المخترع المبتدع "[17]. فهذان الرأيان يطفحان بالنظرة إلى النص الشعري على أنه كيان تأسيسي متفرد لـنموذج موغـل في المحافظة على الذات كي يبسط سلطانه على منطقة خـارج حـدود الواقـع المحسوس ولذلك يوائم الشعر بين المتناقضات و"يجمـع أعـناق المتنافرات والمتباينات في ربقة ، ويعقد بين الأجنبيات معـاقد نسب وشبكة "[18] ومن هنا نستطيع أن نعي تأثير النص التحولي الـذي يستمد مادته من الواقع ولكنه يحيل هذا الواقع إلى واقع آخر أكثر استجابة للتلاوين والرؤى التي تشرع الأبواب لرسم عوالم جديدة تجتاح في طريقها المنطق المدرك[19] – في بعض الأحيان – فينبت بين ثنايا تلك النصـوص الرمـز والأسـطورة والـلغز والمجاز بأنواعه والانتقال من المعلوم إلى المجهول أو " محاكاة الشيء بغيره على غير ما ألف " على حد تعبير حازم القرطاجني[20].

ولا مـناص هـنا من الحديث عن مفهوم اللذة الذي تردد على ألسـنة الـنقاد القدماء وكأنه نسيج دلالي خاص يصف الشعور اللاوعي للصدمة الانفعالية التي تنتاب المتلقي حينما يقرأ النص المبدع أو يسمعه فتـتحول الإرادة المركـبة مـن النزعات والأنماط السلوكية التي أفرزها المبدع إلى إرادة شعورية مماثلة يلعب دور بطولتها المتلقي على تفاوت في درجات هذا الشعور من نص إلى نص ومن متلقي إلى آخر .

وهـناك علاقـة وشيجة بين اللذة وجودة الشعر كما يتضح من خـلال أقوال النقاد العرب فاللذة مرحلة غائية للشعر الجيد الذي " يجمع إلى جودة الإفهام فعل الأقاويل الشعرية أي الإلذاذ "[21] كما يقول ابن رشد بل نستطيع القول أن اللذة غاية قصوى من المتعة الشعرية التي تسبقها مستويات متعددة من الإعجاب واستشعار الأبعاد الجمالية المختلفة فاللذة طاقـة أو شـحنة مـن الانفعالات التي تندمج مع الأحاسيس والمشاعر

الداخلية حيث تستسلم لها النفس بسهولة ويسر فتتمخض عن نشوة ومتعة تسيطر على جميع أجزاء الإنسان ولذلك ارتبطت بلحظات تتعطل فيها جميع المشاعر والانفعالات الأخرى وتبقى اللذة . كما هو الحال في النوم الذي أطلق عليه " اللذ "[22] ولذة الشراب والجنس والعيش وغير ذلك .

ويرى ابن الأثير أن شرط توفر الجزالة في الشعر يتحقق من خلال " عذوبته في الفم ولذاذته في السمع "[23] فيعطى المتلقى فرصة التفاعل مع النص تفاعلاً يهيئه لتقبل الشحنة المسيطرة على كيانه الداخلي ووعيه الإدراكي لحظة تأثره بتجليات ذلك النص وفيما يبدو أن العذوبة عند ابن الأثير مرادفة للذة أو أنها شكل من أشكالها .

ولا مندوحة من الإشارة إلى أن حديث العرب عن لذة النص الشعري كان حديثاً مبنياً على الحدس الفني والتجربة الذاتية ولذلك لا نستطيع أن نوسع مساحة فهمهم ورؤيتهم لهذا المفهوم أكثر من التصور الاستنتاجي والمحاولة الجادة لتفسير هذا الفهم أو هذه الرؤية لكي لا نقع في مزالق بعض الدارسين الذين يبالغون في تحميل النصوص أكثر مما تحتمل متوهمين أن النقد العربي لا تتضح ملامح نضجه وعناصر اكتماله إلا بالادعاء بأنه قد تطرق إلى جميع القضايا والمفاهيم الفنية والنظريات والمناهج الحديثة والقديمة . فليس هناك مجال للمقارنة بين ما قاله النقاد العرب الأوائل عن اللذة كوصف لحالة معينة من المشاعر والأحاسيس التي تنتاب المتلقي إبان سماعه أو قرأته للنص الإبداعي الرائع وبين ما قاله نقاد أوروبا وفلاسفتها عن لذة النص وخاصة رولان بارت Barthes, R الذي ألف كتابه المشهور في هذا المجال The pleasure of the Text (لذة النص) لأن ب ارت ربط الحديث عن لذة النص بالأطر الحضارية والثقافية والإيديولوجية يقول : " إن نص اللذة : هو النص

الذي يرضي ، فيملأ ، فيهب الغبطة . إنه النص الذي ينحدر من الثقافة ، فلا يحدث قطيعة معها ، ويرتبط بممارسة مريحة للقراءة "[24]. وحديث بارت عن لذة النص يمثل اتجاهاً معيناً في المناهج الحديثة في النقد الغربي يجعل من المتلقي نقطة ارتكاز في التفاعل بينه وبين النص المقروء إلى درجة تبيح له خلق نص مستقل به وهذا الاتجاه يعرف بـ reader response criticms وهو تصور لم يلتفت إليه النقد العربي قديماً بشكل صريح لذلك فالمحاولات مستمرة والدراسات متوالية في النقد العربي الحديث للنفاذ إلى دواخل هذه التجارب ومحاولة استيعابها والتأثر بها ومن ثم المطالبة بتطبيقها على النماذج الإبداعية العربية بقدر ما تستجيب له طاقاتها ودوائرها الفنية .

من كل ما سبق يتبين لنا أن المتعة والتأثير تجليات مباشرة تتحدد من خلال اكتناه التفاعل بين النص وبين السامع أو القارىء بلغة تخرج على حدود الممكن وتنتهك أستار الدلالات القاموسية المحددة لتسبح في فضاء تجاوزي رحب . " فإن النص الشعري المتميز هو ، باستمرار ، نص من الاحتمالات والإمكانات "[25].

ومن الملاحظ أن تمرد المبدع العربي منذ القدم وانطلاقته المتجاوزة وخروجه عن دائرة المحسوسات إلى دوائر أوسع وأبعد جعلته في حكم المارق عند بعض النقاد العرب الأوائل الذين عجزوا عن بلوغ مراد الإبداع وملاحقة خفاياه وملاذاته مما أدى إلى نشوء علاقة غير حميمة بين المبدعين والنقاد في عصور النقد الأولى وهو أمر في غاية الخطورة عانى منه النقد العربي إلى يومنا هذا وفي تصوري إن ما بذل من جهد ووقت في تلك الملاحاة والصراع بين النقاد والمبدعين من جانب وبين النقاد أنفسهم من جانب آخر كان على حساب تطور الحركة الثقافية والعلمية لفكرنا وحضارتنا فلو سلم النقد العربي قديمه وحديثه

من شوائب العنصرية والمغالطات وضياع الحقائق العلمية في سبيل إثبات الـذات والتسـلط المجحف الذي تمثل في تعقب النقاد للمبدعين والتقاط سقطاتهم وأخطائهم أقول لو تجاوز نقدنا وفكرنا هذا الممر الخطير لتغير وجـه الـتاريخ الأدبي والفكري في العالم العربي ومما يزيد الأمر تعقيداً وخطـورة أنـنا نعيـش مـثل هذه الممارسات في العصر الحديث عصر الانفجارات المعرفية والتطورات العلمية الهائلة .

ولعـل فـي قـراءة النص باعتباره كائناً من العوالم والعلاقات الجدليـة الـتي تتنامى من داخله وتتشابك مع مقوماته الخارجية لعل في مـثل هذه القراءات فكاً للاشتباك الملتحم بين النقاد والمبدعين لأنـها تعد فـتحاً أو كشـفاً لمتاهات وعوالم مجهولة في خبايا النصوص وجيوبها ينشغل بها القارئ الناقد فيجد فيها لذة ومتعة تصرفه عن تصيد أخطاء المـبدعين ومزاحمة النقاد في آرائهم ومن هنا نستطيع القول بأن هناك اخـتلافاً واضـح المعالم بين النظرات التحليلية القديمة للنصوص والتي تعـتمد عـلى تلمس بعض مواطن الجمال في النص أو بشكل أدق تصيد الجمـل والعبارات التي تتحقق فيها المصطلحات البلاغية والبيانية وبين القراءات النقدية الحديثة التي تنظر إلى النص على أنه كيان لغوي وحيز شـعري ضمن شبكة من الطاقات الدلالية والصوتية والنفسية " وعلاقات التشابه والتضاد ، وثنائية الحضور والغياب ، وأنساق الوزن والإيقاع ، وأنسـاق الصـورة الشـعرية ، والموقف الفكري أو العقائدي ، والرؤيا وتجـليها في النص المكتمل ، ومن هنا فإن النص الشعري المتميز هو ، باسـتمرار ، نـص من الاحتمالات والإمكانات ، لا نص تقريري ، نص يمتـلك أبعـاداً لا تتكشـف أبـداً ، وأبعاداً لا تتكشف إلا بعد لأي وأبعاداً تتكشف خطوة خطوة "[26].

ومـن هـنا نستطيع القول بأن التعامل مع النصوص الإبداعية

قــراءة وتحــليلاً فيه من العناء والمشقة ورشح الجبين ما يعادل مولدها وتشــكل وجودهــا على يد مبدعها الأول فتصبح مرهونة بقدرة القارىء وثقافــته وفكــره ورؤيــته للأشــياء ومدى إدراكه لأسرار ومكامن هذه النصــوص فــبقدر ما يعطيها يأخذ منها وهذا يفسر لنا بقاء الإبداع حياً ومــتدفقاً عــلى مــر العصــور وإلا لنســينا المتنبي وأبا تمام والمعري وغيرهم.

ولم تعد مساحة الدراسات النقدية المتميزة تحتمل الأحكام العامة المطــلقة والــرنين الإنشــائي الباهت الذي يصف شعر الشاعر وعوالم إبداعــه بكلمات انطباعية قليلة يستطيع أن يصف بها أي مبدع في الدنيا قديماً أو حديثاً مثل : هذا شعر جيد أو كلام جميل أو صور شعرية معبرة إلى غير ذلك من العبارات السطحية الهشة .

ومما يزيد الأمر تعقيداً وإرباكاً أن البعض يتصدى لدراسة أكثر من شاعر معتمداً على مثل هذه الإطلاقات العامة ومكتفياً برصف الأسماء والقصــائد وهو عمل يتنافى مع الإدراك الحقيقي لمفهوم الشعر وعلاقته بالنشــاط الإنساني . ولعل فيما قام به النقاد الأوائل الذين أسسوا مناهج نقدية متميزة من أمثال الجاحظ وابن طباطبا وقدامة بن جعفر وعبدالقاهر الجــرجاني وغيــرهم مــا يســتحق التقدير والاهتمام ويعد جذوراً قوية للتجارب النقدية المعاصرة وخاصة عبدالقاهر الجرجاني الذي كون البنية التأسيســية الأصــيلة لقراءة النص الشعري وفتح الآفاق الرحبة لعبقرية اللغة العربية وفضاءاتها بوعي وإدراك وذلك من خلال نظريته المشهورة " نظــم الكــلم " الــتي اتكأت بشكل خاص على وظيفة النحو في المعنى وبيــنت أوجه الاستدعاء والترابط العلي المتداخل مع عناصر بنية الزمن أو تجــدد الحــال – عــلى حــد تعبيره – وهو ما أطلق عليه اللسانيون "الاســتمرارية الدلاليــة " المتجــلى فــي مــنظومة المفاهيم Comcepts والعلاقــات Relations الرابطة بين هذه المفاهيم ، فبين عبدالقاهر أن أي

اخـــتلاف في ترتيب الجملة يؤدي إلى اختلاف المعنى ويضرب لذلك مثلاً بـــتعدد وجوه الخبر فإن قولك زيد منطلق ، وزيد ينطلق ، ومنطق زيد ، وزيد المنطلق ، والمنطلق زيد ، وزيد هو المنطلق ، لكل من هذه الجمل معـــنى يختـــلف عن الأخرى وكذلك في الشرط والجزاء فإن تخرج أخرج غير أن خرجت خرجت وإن تخرج فأنا خارج وغير أن تخرج فقد خرجت وأكثرها تأكيداً للخروج الأخيرة لاقتران الفعل الماضي بقد .

ويركـــز عبدالقاهر كذلك على " الحروف التي تشترك في معنى ومن ثم ينفرد كل واحد منها بخصوصية في ذلك المعنى "[27] مبيناً أن ما تنفي الحال ولا لنفي الاستقبال وإن فيما يترجح بين أن يكون أو لا يكون وإذا فيما علم أنه كائن .

واكتمالاً لقراءة النص الأدبي في نظر عبدالقاهر الجرجاني فلابد أن يكـــون المتلقي على قدر كبير من الثقافة اللغوية التي تبيح له معرفة موضـــع الفصل من موضع الوصل ومتى يصل بالواو ومتى يصل بالفاء وثم وموضع " أو " من موضع أم وموضع لكن من موضع بل ويستوعب وجوه النص الأخرى مثل " التعريف والتنكير والتقديم والتأخير في الكلام كلـــه والحـــذف والتكررا والإضمار والإظهار ، فيضع كلاً من ذلك مكانه ويستعمله على الصحة وعلى ما ينبغي له "[28].

وفي تطبيقات الجرجاني على نحو الجملة ونحو النص من حيث الـــتراكيب ما يدل دلالة واضحة وبدون مزايدات أو ملاحاة أنه استوعب هـــذا الجـــانب اللســـاني المواجـــه لـــلغة بوعي وإدراك قبل تشومسكي Chomsky وزيليج هاريس Zellig Harris وغيرهم في حديثهم عن تحليل الخطـــاب Discours Analaysis مـــع ملاحظـــة الاعتـــبارات الحضـــارية والمعـــتقدات الفكـــرية والسياسية التي احتضنت هذه النظريات والمناهج وبوســـعنا أن نلمس إلى أي درجة اهتم عبدالقاهر الجرجاني بهذا الجانب

من خلال حديثه عن الفروق في الخبر ، والاسم والفعل في الاثبات مبيناً أن المعنى مع أحدهما غيره مع الآخر ومطبقاً ذلك على بيتي الأعشى :

لعمـري لقد لاحت عيون كثيرة — إلى ضـوء نار في يفاع تحرق
تشـب لمقـرورين يصـطليانها — وبـات عـلى النار والمحلق[29]

" معـلوم أنـه لو قيل إلى ضوء نار متحرقة لنبا عنه الطبع ، وأنكـرته النفس ثم لا يكون ذاك النبو وذاك الإنكار من أجل القافية وأنها تفسـد به ، بل من جهة أنه لا يشبه الغرض ولا يليق بالحال ..... وذاك لأن المعـنى فـي بيـت الأعشى على أن هناك موقداً يتجدد منه الإلهاب والإشعال حالاً فحالاً . وإذا قيل متحرقة كان المعنى أن هناك ناراً قد ثبتت لها وفيها هذه الصفة ، وجرى مجرى أن يقول : إلى ضوء نار عظيمة . في أنه لا يفيد فعلاً بفعل ..... ومن ذلك قوله تعالى ﴿ هل من خالق غير الله يـرزكم من السماء والأرض ﴾ لو قيل : هل من خالق غير الله رازق لكم . لكان المعنى غير ما أريد "[30].

لقـد جسد عبدالقاهر الجرجاني في نصه السابق وفي نصوص أخـرى معضـلة الإبـداع التي تجعل النص الشعري في حركة دائبة من الـتغيرات والإزاحات والصراع المستمر بين الدلالات والعلاقات ومن هنا يصـبح الشعر حشوداً من الطاقات الشعرية المتحركة والتعبير الإنساني الـرفيع الـذي يتحقق من خلال الإدراك الواعي لنظام هذه اللغة ووضع الصـيغ والـتراكيب في نسق لغوي دقيق فلا يأخذ الاسم مكان الفعل ولا يحل الظرف محل الحرف ولا يحذف مكان الذكر ولا يقدم موضع التأخير وهـذا مطلب صعب على من يظن أن الشعر وزن وقافية ورصف للجمل بـدون هـذا النظام المتميز وفي المقابل لا يمكن أن يتمتع المتلقي بلذة النص ما لم تكن لديه الأدوات المعرفية التي تمكنه من اقتحام هذه الدوائر وكشف الأبعاد الجمالية لهذه الدلالات .

ولا شـك أن عبدالقاهر الجرجاني كان رائداً في تجربته النقدية التي سعى من خلالها إلى إيجاد نظرية عربية لتحليل النص الأدبي تمثلت فـي حديـثه عن النحو والأسلوب والشعرية والمبدع والتلقي[31] ولكن – للأسف – فإن محاولات عبدالقاهر الجرجاني لم تجد من الاهتمام والتناول مـا يضمن لها حركة النمو والتطوير ولا نكون مبالغين إذا قلنا أن قيمة عبدالقاهر الجرجاني الحقيقية والاهتمام به جاء من خلال قراءة الباحثين المحدثيـن للدراسات والنظريات الأوروبية لعلم اللغة المعاصر والإعجاب بهـا ومـن ثم عاد هؤلاء الباحثون إلى تراثهم فوجدوا أن لهذه التجارب التطـبيقية عند علماء اللغة المعاصرين أصلاً في التراث العربي وخاصة عـند عبدالقاهر الجرجاني الذي يعد تجربة فريدة في ميدان النقد العربي لأن اكـثر النقاد العرب قديماً وحديثاً مولعون بشهوة التنظير ويتحاشون التطـبيق لما فيه من عنت ومشقة وكشف حقيقي لمستوى الناقد وتمكنه مـن ظواهر اللغة والفكر والثقافة فكثرت المصطلحات وتداخلت النظريات واتسـعت المسـاحة للإنطـباعات والإسـقاطات الشخصية مما أدى إلى احـتجاب الـرؤية ودخول الحركة النقدية في فوضى المنظرين وأصحاب المناهج المختلفة ووثب إلى الساحة نفر من النقاد غير المؤهلين فأحدثوا شـيئاً مـن التشويش والارتباك كان على حساب التطور الطبيعي لحركة النقد والفكر العربي .

وأخيراً نستطيع القول بكل جرأة أن قراءة النص الشعري تحتاج إلى ركيـزة قويـة في نظام اللغة وأسرارها وإلمام عميق بمعرفة التراث ومقوماتـه كمـا تحتاج إلى فكر مرن منطلق يفيد من النظريات النقدية التطبيقية الحديثة والدراسات اللغوية المعاصرة دون أن نغفل عن السياق الـثقافي المتمثل في المعتقدات والقيم والأفكار والعواطف على حد تعبير Sung[32] . فالشـعر طاقات متجددة وعوالم خفية ورؤى ملونة تتنامى مع تنامي اللغة والحياة .

الهوامش

1) فن الشعر 343 .

2) يقـول سـيبويه : " اعلم أنه لا يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام ". انظر : نظرية اللغة في النقد العربي 47 .

3) ابن رشيق 22/1 .

4) فن الشعر 161 .

5) نزهة الألباء في طبقات الأدباء 65 .

6) دراسات في نقد الأدب العربي 113 .

7) منهاج البلغاء 143 – 144 .

8) ديوان المتنبي 367/3 .

9) شرح ديوان الحماسة 15/1 .

10) لقد نظر العرب إلى الهجين نظرة فيها شيء من عدم الاحترام يقول الراجز :

العـبد والهجيـن والقلـنقس   ثلاثـة فـأيهم تـلمس

11) دلائل الإعجاز 307 – 308 .

12) الخصائص 1 / 4 .

13) ديوان بشار 146 .

14) يقـول الجـاحظ : " والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي ، والبدوي والقروي وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وفي صحة الطبع وجودة السبك فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير ". انظر الحيوان 131/3 – 132 .

15) في بنية الشعر المعاصر 29 .

16) حلية المحاضرة 195/1 .

17) فن الشعر 163 .

18) أسرار البلاغة 127 .

19) يقـول الشريف المرتضى : " إن الكلام متى خلا من الاستعارة وجرى كله على الحقيقة كان بعيداً مـن الفصـاحة بريـئاً من البلاغة ". انظر أمالي المرتضى ¼ وناقش عبدالقاهر الجرجاني فضل المجاز على الحقيقة في كتابه الشهير دلائل الإعجاز 48 – 50 .

20) منهاج البلغاء 95 .

21) فن الشعر 244 وانظر المتاهات والتلاشي 69 .

22) الصحاح 570/2 .

23) المثل السائر 168/1 .

24) لذة النص 39 .

25) في الشعرية 58 .

26) المصدر نفسه .

27) دلائل الإعجاز 64 .

28) انظـــر في كل ما تقدم عرض عبدالقاهر الجرجاني الرائع في هذا المجال في دلائل الإعجاز 64 – 65 .

29) ديوان الأعشى الكبير 223 – 225 .

30) دلائل الإعجاز 135

المصادر والمراجع

- ابـن الأثيـر ، ضـيـاء الدين – المثل السائر – تحقيـق محمد محيي الدين عبدالحميد ، القاهرة ، 1358هـ – 1939م .
- الأعشـى ، ميمون بن قيس – ديوان الأعشى الكبير – شرح د. محمد حسين ، المطبقة النموذجية ، مصر .
- ابـن الأنـباري ، أبـو البركات كمال الدين عبدالرحمن – نزهة الألباء في طبقات الأدباء ، تحقيق د. إبراهيم السامرائي ، بغداد ، 1959م .
- بارت ، رولان – لذة النص – ترجمة د. منذر عياشي ، ط1 ، دار لوسوي ، باريس ، 1992 .
- بدوي ، د. عبدالرحمن – فن الشعر – ط2 ، دار الثقافة ، بيروت ، 1973 .
- بشـار ، بـن برد – الديوان – شرح : مهدي محمد ناصر الدين ط1 ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1413هـ – 1993م .
- الجـاحظ ، أبـو عثمان عمرو بن بحر – الحيوان – تحقيق عبدالسلام محمد هارون ، ط2 ، مصر ، 1985 – 1965م .
- الجرجاني ، عبدالقاهر

  1 – دلائل الإعجاز – ط4 ، دار المنار ن مصر ، 1367هـ .

  2 – أسرار البلاغة – ط1 ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1409هـ – 1988م .
- الجوهـري ، اسـماعيل بـن حماد ، الصحـاح – تحقيق أحمد عبدالغفور عطـار ، ط2 ، القاهرة ، 1402هـ – 1982م .
- الحاتمي ، أبو علي محمد بن الحسن – حلية المحاضرة – تحقيق جعفر كتاني ، بغداد ، 1979م .
- أبو ديب ، كمال – في الشعرية – ط1 ، بيروت 1987 .
- راضي ، د. عبدالحكيم – نظرية اللغة في النقد العربي – مكتبة الخانجي ، مصر ، 1980م .
- طبانة ، د. بدوي – دراسات في نقد الأدب العربي – ط5 ، الأنجلو ، القاهرة 1388هت – 1969م .
- عبدالمطلب ، د. محمد – قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني – مصر ، 1990م .
- القرطاجـني ، أبـو الحسـن حـازم – منهاج البلغاء وسراج الأدباء – تحقيق : محمد الحبيب بن الخوجة، ط2 ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، 1981م .
- القيـرواني ، أبـو علي الحسن بن رشيق – العمدة – تحقيق : محمد محيي الدين عبدالحميد ، ط2 ،

مطـبعـة تحقيـق : محمـد محيي الدين عبدالحميد ، ط2 ، مطبعة السعادة ، مصر ، 1374هـ - 1955م .

- المتنـبي ، أبو الطيب - الديوان - صححه مصطفى السقا ومجموعة أساتذة ، البابي الحلبي ، مصر ، 1391هـ - 1971م .

- المرتضى ، الشريف - أمالي المرتضى - تحقيق : محمد أبو الفضل ابراهيم ، القاهرة ن 1954م .

- المـرزوقي ، أبـو عـلي أحمـد بـن محمد - شرح ديوان الحماسة لأبي تمام - تحقيق أحمد أمين وعبدالسلام هارون ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، 1953م .

- اليوسفي ، محمد لطفي

1 - في بنية الشعر العربي المعاصر - دار سراس ، تونس ، 1985م .

2 - المتاهات والتلاشي في النقد والشعر - دار سراس ، تونس ، 1992م .

- Sung, T.K Semiotics and thematics in hermeneutics, N.y 1982.

* * *

في آفاق النص التاريخي

نظرية " التدافع والتداول الحضاري "

يوسف حسن محمد العارف

مدخل وتعريف :

هـذه مجموعـة من الأفكار حاولت أن أعرضـها .. لأنـي أشـعر أن فيها من الجـدة والحداثـة مـا يمكن أن نتحاور حوله .

إنهـا أفكـار تتعـلق بالـتاريخ والفكر الـتاريخي ، تـتماهى مـع فلسفة التاريخ ، وتقترب من بعض النظريات المعاصـرة الـتي أشغلت المفكرين في هذه الحقبة من قرننا الذي ودعنا وها نحن ندخل في قرن حضاري جديد .

* * *

مفهومنا للتاريخ :

ولكـي نقـترب مـن تحديـد المفهوم الذي نميل إليه لهذا العلم المسـمى " التاريخ "، ونؤسس لهذه الرؤية المتجددة / المتجاوزة ، لابد أن نتداخل مع مقولات تراثية ، وأخرى إسلاموية ، وثالثة فلسفية غربية حول التاريخ والفكر التاريخي .

يقـول ابن خلدون : " إن التاريخ في ظاهره لا يزيد على أخبار الأمـم والدول ، والسوابق من القرون الأول ، في باطنه نظر وتحقيق ، وتعليل للكائنات دقيق ، وعلم بكيفيات الوقائع واسبابها عميق ". (المقدمة ، ص 3، 4).

وهـذه هي النظرة التراثية التي نستمد منها جزءًا من مفهومنا للتاريخ .

ويقول السيد قطب :

" التاريخ ليس هو الحوادث ، إنما هو تفسير هذه الحوادث ، واهتداء إلى الروابط الظاهرة والخفية التي تجمع بين شتاتها ، وتجعل منها وحدة متماسكة الحلقات ، متفاعلة الجزئيات ، ممتدة مع الزمن والبيئة امتداد الكائن الحي في الزمان والمكان ". (في التاريخ فكرة ومنهاج ، ص 37).

وهذه هي النظرة الإسلامية التي تفيدنا في تكوين المفهوم التاريخي .

أما الرؤية الغربية التي نستند إليها في فهم التاريخ فهي قول المؤرخ والمفكر ف. ر. كوول (f.r. Cowell) الذي يؤيد توينبي في قوله : إن التاريخ يتمثل في التحدي والإستجابة ، في الإنسحاب والعودة ، في النكسة والنهضة ، ثم يردف ذلك برؤيته الخاصة فيقول :

" إن على المؤرخ أن يتعرف على ماهية الماضي وأسباب بقائه، واسترجاع التجارب الحية استرجاعاً عقلياً وجدانياً لا استرجاعاً تذكرياً فقط " (ف. ر. كول ، ترجمة أحمد الشيباني : التاريخ والحضارة الكتاب الأول ، ص 17).

* * *

من خلال هذه الرؤى ، يتشكل مفهومنا التاريخي الذي نميل إليه، فالتاريخ أولاً : حوادث وأحداث ، ثقافات وأشخاص ، تتشكل بهم الدول والأمم والحضارات ، التي تنمو وتتطور وتتغير وفق تحولات متنامية . فيأتي المثقفون – باعتبارهم الطبقة الواعية في المجتمعات – فيدونون ما يمكن تعريفه بـ " ذاكرة الأمم ... وديوان الحضارات ".

وهو ثانياً :

يقوم على دعائم ثلاث : الزمان .. والإنسان .. والمكان . وعنصر الثبات في هذا الثالوث هو الإنسان ، فلا زمان ولا مكان إلا بهذا الإنسان إذ هو محور الزمان ، ومحرك المكان !!

فأما محور الزمان فهو ثالوث أيضاً الماضي .. والحاضر .. والمستقبل وهذا الثالوث متحرك / متجدد ومتغير ، فالمستقبل يصبح حاضراً ثم / يمسي الحاضر ماضياً . وبهذا يكون لكل تاريخ منظوران : منظور ارتدادي نحو الماضي . ومنظور انطلاقي نحو المستقبل (المرجع السابق ص 20). وبين هذين المنظورين يتحرك المؤرخون ومستشرفو المستقبل!!.

وهنا ، يحق لنا أن نتساءل عن السببية في حركة التاريخ وتحولاته ؟ وسنجد الإجابة في نظرية المؤرخ / المفكر / الفيلسوف الأمريكي " هتنجتون " الأستاذ بجامعة هارفارد الذي قرأ النص التاريخي من خلال نظريته صدام الحضارات أو صراع الحضارات ، وتقوم هذه النظرية على أن مرحلة الصراعات السياسية والمذهبية والإيدلوجية والاقتصادية ستنتهي أو انتهت . وسيدخل العالم في مرحلة الصدام الحضاري !!

والحضارات عنده ، كيانات ثقافية تندمج في بعضها فتشكل تكتلات دولية لكل منها ثقافة متوحدة/ متقاربة تناهض الثقافة الأخرى !!

ويحدد هذا المفكر ، الحضارات المتصارعة الآن فيقول إنها الأمريكية الغربية ، والصينية / الشرق آسيوية ، والإسلامية . ويؤكد على تميز وعولمة الثقافة الغربية وهيمنتها وسلطتها على باقي الثقافات.

كما يؤكد على أن الخطر القادم سيكون من قبل الحضارة / الثقافة الإسلامية التي ستنافس باقي الحضارات . (الدكتور أنور عشقي : كلمات للتأمل في الفكر والسياسة ، ص ص 237 – 239).

هــذه النظرية الغربية / الكفرية إحدى أساليب قراءة الخطاب / الــنص الــتاريخي ، وسنرد عليها بنظرية إسلامية ، وفقنا الله للوقوف عليها وهو ما يمكن أن نسميها بنظرية (التدافع والتداول الحضاري).

الملامح والسمات :

قــبل أن نــتحدث عــن ملامح وسمات هذه النظرية ، لابد من الــتعريف بمصــطلحات أربعــة ليكون لحوارنا ومناقشتنا قاعدة مشتركة ننطلق منها وهذه المصطلحات هي :

الــنظرية : والتي أرى أنها تعني ، القاعدة التي تساق البراهين لإثــباتها أو هــي الفكــرة العامــة المستخلصة من مجموعة من الأفكار الجــزئية ، وهــي بالضــرورة تتشكل من افتراضات ومفاهيم وفلسفات ومبادىء وأسس وقواعد وأساليب يبلورها كلها التحليل المنطقي .

وبذلــك فإن النظرية قابلة للتعزيز والاستدراك وتوسيع قاعدتها وتطويــر مفاهيمهــا أو نقدها وإلغائها وإحلال نظرية أخرى لها . أي أن النظرية لا نهائية .

الحضارة : هي النظام الاجتماعي الذي يعين الإنسان على زيادة إنــتاجه الــثقافي ، أو هي التراث الإنساني بما فيه من اقتصاد وسياسة وثقافة وعلوم وفنون وعادات وتقاليد .

وبمعــنى آخر هي مدى ما وصلت إليه الأمم في نواحي نشاطها الفكــري والعقــلي مــن عمران ومعارف وفنون وتسعى للرقي بها إلى مدارج الكمال .

الــثقافة : وهــي تحــول الحضــارة من مفاهيم إلى سلوكيات وممارسات . (انظر : ول ديورانت : قصة الحضارة : ترجمة الدكتور زكي نجيب محمود . ص ص 3 – 7) (وكذلك : أبو زيد شلبي : تاريخ الحضارة الإسلامية ص ص 7 – 8).

النص التاريخي : ونعني به الخطاب التاريخي الماثل بين أيدينا المقروء / والمكتوب ضمن المدونة التاريخية الإسلامية والعربية والعالمية في منطلقاتها وتداخلها وتعالقها مع تاريخنا الماضي والراهن .

وبوجه آخر هو المادة التاريخية / الأحداث والوقائع – التي تحولت إلى أخبار وروايات ووثائق ثم تحولت على يد المؤرخ إلى نص / خطاب تاريخي .

ومن خلال هذه التعاريف يمكن أن نصل إلى الملامح العامة والسمات الظاهرة لهذه النظرية التي نؤسس لها في مجال قراءة النص التاريخي .

" فالتدافع " : مصطلح قرآني ، ورد في سورتي البقرة والحج ، يقول تعالى في سورة البقرة ، الآية 251 : ﴿ فهزموهم بإذن الله ، وقتل داودُ جالوتَ ، وآتاه الله الملكَ والحكمة ، وعلمه مما يشاء ، ولولا دفع الله الناسَ بعضَهم ببعضٍ ، لفسدت الأرض ، ولكن الله ذو فضل على العالمين ﴾. ويقول سبحانه في سورة الحج الآية 40 : ﴿ الذين أخرجوا من ديارهم بغير حق إلا أن يقولوا ربنا الله ، ولولا دفعُ اللهِ الناسَ بعضَهم ببعضٍ لهدمت صوامع وبيع وصلوات ومساجد يذكر فيها اسم الله كثيراً ولينصرنَّ اللهُ من ينصرُه ، إن الله لقوي عزيز ﴾.

نظرية " التدافع " تقوم على مبدأ الصراع والحروب ، وتوالي الأمم والدول ، وقيام وسقوط الحضارات ، وتنامي وتدهور الثقافات .

" التدافع " هنا سبب ، والتداول نتيجة ،

يقول المفسرون : إن " الدفع " المذكور في الآيتين ، هو الجهاد في سبيل الله ، وهو دفع شر الأشرار بجهاد الأخيار وانتصارهم . (سيد قطب : في ظلال القرآن ، مج1 ، ص 264 مج4 ، ص 425 وكذلك محمد علي الصابوني : صفوة التفاسير مج1 ، ص 15 مج2 ، ص 292).

ونلاحــظ في الآية الأولى أن النتيجة المؤكدة – لو لم يكن هناك تدافــع بيــن الناس –، الفساد في الأرض ، وهذه نتيجة مجملة في آية الــبقرة يجيء تفصيلها في آية الحج ، فيتحول الفساد المجمل إلى فساد مفصل وهو ما يلي :

تهديم الصوامع	أماكن العبادة للرهبان .
والبيع	كنائس النصارى .
والصلوات	كنائس اليهود
والمساجد	أماكن العبادة للمسلمين .

(محمد علي الصابوني : صفوة التفاسير ، مج2 ، ص 292).

وهنا تكتمل سمات النظرية التي تتداخل معها :

فالتدافع هو صدام الحضارات المتماثلة أو المتعارضة وصراعها، حتى تدول الدول وتتغير ، وهذا هو التدافع الحربي .

أما النوع الثاني من المدافعة / التدافع فهو :

* الــتدافع الســلمي : ﴿ ادفع بالتي هي أحسن ﴾ أي المدافعة بالكلمة الطيبة ، أي ما نسميه اليوم حوار الحضارات .

وكــلا الــنوعين من المدافعة أو التدافع يعطي بعداً إسلامياً لهذه النظرية التي تقف عليها .

أمــا التداول : فهو مصطلح قرآني أيضــاً ورد في قولــه تعالى ﴿... وتــلك الأيام نداولها بين الناس وليعلم الله الذين آمنوا ويتخذ منكم شهداء والله لا يحب الظالمين ﴾ آل عمران (140).

وفكــرة المداولــة هنا تعني التغيير والتبدل في الأحوال والنظم

والسياسات أي فعل دايناميٍ يستهدف تمحيص الجماعات البشرية وإثارة الصراع بينها .

فكــرة المداولة – توحي أيضاً بالحركة الدائمة ، التجدد والأمل وتقــرر أن الأيام ليست حكراً على جماعة دون أخرى وإنما هي يوم لك ويوم عليك .

وهي بهذا الشكل تحمل إيجابيات تاريخية وحضارية بقدر ما فيها مــن سلبيات فمن إيجابياتها أنها حركة عالمية مستمرة . وأنها تمخض الصــراع الفعال . وأنها تؤدي إلى الأمل البشري فبعد كل سقوط وتراخي عــودة ونمو وقوة . وهكذا دواليك . (التفســير الإسلامي للتاريخ – د. عماد الدين خليل . ص ص 256 – 259).

* * *

وعلى هذا التأسيس يمكن قراءة النص التاريخي – لا بوصفه – وثيقة أو مخطوطة ، ولا بوصفه درساً للأحداث التاريخية وتصنيفها وفق قوانين الحتمية التاريخية ودور الأفراد والجماعات فيها إلى غير ذلك من الأســئلة الــتي تطرحها دراسة التاريخ وفلسفته – ولكن بوصفه خطاباً تاريخياً مادة تاريخية استطاع المؤرخ أن يحولها من أحداث وأسباب إلى أخبار وروايات تناقلها الجماعة من جيل إلى جيل دونتها الكتب والأدبيات والمرجعيات التاريخية حتى تصل إلى الدرس التاريخي الحاضر .

فبالــنظر إلى مــا حصل في تاريخنا كله عبر العصور الإسلامية ومــا مر بها من تقلبات وتغيرات منذ نهاية الخلافة الراشدة وقيام الدولة الأمويــة وســقوطها على يد العباسيين وقيام دولتهم وسقوطها على يد غيــرهم وظهــور الــدول المتعاقبة إلى يومنا هذا ثم العثمانيون وسقوط خلافــتهم وتكــالب الأمم والدول العظمى على البلاد العربية واستعمارها

وخـــروج المســـتعمرين واستقلال الشعوب والأمم وهكذا دواليك . تدافع وتداول حتى نهاية التاريخ !!

نهاية التاريخ لا كما يعنيها المفكر الأمريكي فو كوياما الذي يرى أن العـــالم سيدخل مرحلة سلام وتتحول دوله إلى اتحاد عالمي تغيب عنه دوافـــع الحرب والنزاعات وذلك على نسق ديموقراطيات أوروبا الغربية بعد الحرب العالمية الثانية التي تبدو مزدهرة وآمنة .

وإنما كما يراها القرآن والمنظور الإسلامي لنهاية التاريخ حيث العقـــاب الإلهي الذي يؤدي إلى السقوط النهائي الذي يجيء بعد استنفاد كافـــة مبررات البقاء للجماعة البشرية لتحل محلها جماعة بشرية أخرى تحمـــل مؤهـــلات الـــبقاء لأنهـــا أكثر فاعلية وذلك وفق مفهوم المداولة القـــرآني أو الاســـتبدال الذي قال الله فيه ﴿ إلا تنفروا يعذبكم عذاباً أليماً ويستبدل قوماً غيركم ... ﴾ سورة التوبة آية (39).

إن هـــذا الاســـتبدال الحضاري سيتيح الفرصة – إن شاء الله – للـــثقافة والحضـــارة الإسلامية أن تسود العالم ويكون لها الغلبة والنصر لأنهـــا تحمـــل فـــي بذرتهـــا عوامل البقاء والنمو والسيادة ، وهو الرد الإسلامي على نظرية هنتجتون .

وأخيـــراً : فـــإن نظـــرية التدافع والتداول الحضاري كمدخل إلى قراءة النص / الخطاب التاريخي تحتاج إلى جهود أكبر لبلورتها من خلال المـــنظور الإســـلامي للـــتاريخ رغم قيم وآليات الصراع والإقصاء وفق الـــنظريات والفلســـفات الوضـــعية التي شكلتها النظرية المثالية لهيجل والنظرية المادية لماركس والنظرية الحضارية لتوينبي وذلك وصولاً إلى ما يسميه المنظرون في الفكر التاريخي الوعي التاريخي .

إن " الوعـــي التاريخي " هو النتيجة والغاية التي يسعى الخطاب التاريخي – أي خطاب – إلى بلورتها في ذهن القارىء والمتلقي ، ولذلك

فــإن الآليــة الإجــرائية الــتي تختزلها قراءة النص التاريخي وفق هذه النظرية التي ناقشناها في أول هذه الورقة قد تبدو على درجة عالية من المعقوليــة والمشــروعية خصوصــاً إذا استشعرنا انبثاقها من الأجواء المعرفية . فالخطاب التاريخي وخاصة في التراث الإسلامي يعتمد أساساً عــلى المرويات بآلياتها المعقدة (الراوي – الخبر – المروي له) وقراءة هذا الخطاب وفق آليات النظرية المقترحة مجال خصب للكشف عن آليات عمــل هذه الروايات وتفكيك مستوياتها المتداخلة والتي تحتوي وجهات نظــر مــتعددة في الخبر التاريخي الواحد وهذه الآليات نجدها عند جميع المؤرخيــن فــي تاريخنا الإسلامي . محمد الحرز (الوعي التاريخي تجريب منهجي ومعرفي ، مقال بجريدة الرياض – الخميس 1421/4/25هـ).

ولعــل مفهوم " التفتيقية " للنص التاريخي هو مدخل ثان لقراءة الــنص التاريخي في هذا السياق سنأتي عليه في دراسات قادمة إن شاء الله . (د. ناصــر بن سعد الرشيد : علاقة الناقد بالنص – محاضرة بنادي جدة الأدبي 30/3/ 1410هـ).

إن الممارســة الــتاريخية في تراثنا الإسلامي باعتبارها خطاباً تاريخيــاً ومنجزاً نصوصياً لم ينظر إليها من قبل ممارستها أو حتى من طــرف الحقــول المــتفرعة عــنها . لأن الهم الذي كان يعانيه المؤلف الــتاريخي هــو ردم الهوة بين الحدث كحدث والكتابة التاريخية كقابضة للحدث مرتهنة لإشكالياته وتناقضاته وإذا ما جاء القارىء لم يجد بداً من مداخــلة النص من جميع أطرافه للوصول إلى كُنهه دون أن يستشعر أي نظرية قرائية يتلبسها حال القراءة .

لكنــنا فــي هــذه الورقة نفترح رؤية مغايرة لاستكناه جماليات الــنص التاريخي – كخطاب وقول – علنا نستلهم روحاً جديدة تنبثق في كيان خطاباتنا التاريخية .

المصادر

- القرآن الكريم .
- سيد قطب : *في ظلال القرآن* ، ط 12 ، جدة : دار العلم للطباعة والنشر 1406هـ/1986م ، المجلدين الأول والرابع .
- محمد علي الصابوني : *صفوة التفاسير* ، ط4 ، بيروت : دار القرآن الكريم ، 1981/1402م ، المجلدين الأول والثاني .

المراجع

1) ابن خلدون : المقدمة . ط1 ، إيران ، مطبعة أمير ، 1251هـ .

2) أبو زيد شلبي : *تاريخ الحضارة الإسلامية والفكر الإسلامي* ، ط3 ، القاهرة : مطبعة الاستقلال الكبرى، 1383هـ/1964م .

3) أنور ماجد عشقي : *كلمات للتأمل في الفكر والسياسة* . ط1 ، الرياض : مكتبة التوبة ، 1417هـ/ 1996م .

4) عماد الدين خليل : *التفسير الإسلامي للتاريخ* . ط4 ، بيروت : دار العلم للملايين ، 1983م .

5) ف. ر. كوول : التاريخ والحضارة . (ترجمة أحمد الشيباني). جدة : مؤسسة عكاظ للصحافة والنشر، ط1 ، 1413هـ/1992م .

6) محمد الحرز : الوعي بالتاريخ تجريب منهجي ومعرفي ، (مقال) جريدة الرياض السعودية : الخميس 1421/4/25هـ .

7) د. ناصر بن سعد الرشيد : علاقة الناقد بالنص – محاضرة بنادي جدة الأدبي 1410/3/30هـ .

8) ول ديورانت : *قصة الحضارة* ، ترجمة الدكتور ، زكي نجيب محمود ، القاهرة : مطابع الدجوري ، 1971م .

9) يوسف حسن العارف : *جازان والتحولات الحضارية* (قراءة في جدلية التدافع والتوالي الحضاري) محاضرة بنادي جازان الأدبي 1420/5/21هـ .

* * *

تحولات البصري إلى سمعي

القصيدة والإزميل

نذير العظمة

تطالعنا في الشعر العربي نماذج من تراسل المخيلة والعين ، من نقش ورسم وصناعة وعمارة ، درسنا معظمها سابقاً.

وفيها يصبح الفن مصدر إلهام للفن ، بعد أن كانت الطبيعة من طبيعية أو إنسانية هي هذا المصدر . ولكن حين تتحرك نفس الشاعر بالإعجاب لما تبدعه الفنون الأخرى ويتفتح إعجابه بالقول إنطلاقاً من مبتكرات الفنون التي تهيمن فيها العين ويصبح الشعر صورة عن صورة لا صورة عما يختلج في الوجدان ويخطر في الخيال فحسب .

وقصيدة " معبد كاجوراو " لعمر أبي ريشة تعقد تواصلاً وتقيم تراسلاً ما بين القصيدة والإزميل ، أي يستلهم الشاعر إبداع النحات في قصيدته هذه فتنقل القصيدة بالكلمات ما أبدعه النحات بإزميله مسافراً في الحجر أو الخشب .

ولقد كان تمثال بجماليون مصدراً لإلهام الشعر في قصائد بعينها لعلي محمود طه ، وأحمد زكي أبو شادي وربما لأبي ريشة لكن هالة اسطورة بجماليون والجمال بوجهيه الكوني والآتي سيطر على هذه القصائد في حين أن العين وما رأت والنفس وما أحست هي مصدر إلهام الشعر من التماثيل المنحوتة في معبد كاجوراو . وهي القصيدة الفذة التي استلهمت فن النحت في شعرنا العربي .

وتحتل قصيدة " معبد كاجوراو " منزلة خاصة من أعمال عمر أبي ريشة الشعرية . فقد حظيت باهتمام مصطفى بدوي وسلمى الخضراء الجيوسي لتميزها عن سائر إنتاجه . لكونها تعبر عن الذات الشاعرة من خلال تقاليد الهند الدينية والفنية . فالآخر هو وسيلتها لاستكناه الأنا الحضارية الكامنة في الداخل .

وقصـيدة " معـبد كاجوراو " تفتح أمام المتمعن إمكانات متفاوتة مـتعددة . ولعل اللمسات النقدية التي ألقت الضـوء على هذه القصيدة من قـبل تـنطوي على بعض هذه الإمكـانات ، إلا أن الدراسـة التي أعطـت لهـذه القصـيدة حقهـا وما تستحقه من اهتمـام ، هي دراسـة الدكتور عـزت عبدالمجيد خطاب ، جامعة الملك سـعود وهي بعنـوان " عمر أبو ريشة في عالم جـون كيتس " مجـلة كلية الآداب ، م10 ، ص ص 93 – 112 (1983).

ومـنهج الدكـتور الخطـاب ينتمي إلى دراسات التأثير والتأثر في الأدب المقارن ، ويركز الضوء على علاقة قصيدة أبي ريشة بقصيدة جون كيـتس ODE ON A GRECIAN URN إلا أن دراسـته تنصـب عـلى الموازيـات والمشـابهات النصوصـية بيـن القصيدتين ومشاكلة الموقف الشعري عندهما وإضاءة التجربة الشعرية وإشكالية الإنسان والفن في إطار انتماءات الشاعر الحضارية . ودراسة الدكتور خطاب لا تعبأ كثيراً بالوثيقة التي تثبت هذه العلاقة بين القصيدتين في الجانب التاريخي وتكتفي بالإلماح إلى مـا ورد فـي سـيرة الشاعر أبي ريشة من دراسته الصباغة في لندن وانجذابـه إلى الشـعر الغربي وشغفه باعترافه نفسه بـ " شكسبير وشيلي وكيـتس وبودلير وبو وموريس وهود وملتن وتنسن وبراونينغ ، وكان يو وبودلير من أحب الشعراء إليه ".

وكـنت قـد تكلمت في السابق عن شعر عمر أبي ريشة وعلاقته بالألبـتروس (القطرس) بودلير وكوليردج نصوصاً دون أن أضع يدي على الوثيقة التي تثبت ذلك .

أمـا الآن فسـوف أنتقل من دراسات التاثير والتأثر كما مارستها سابقاً أو كما مارسها بتميز الدكتور عزت خطاب في دراسته لقصيدتي عمر أبي ريشة معبد كاجوراو وجون كيتس " أنشـودة لجرة ماء إغريقية " إلى دراسة قصيدة أبي ريشة من خلال منهجية ما أسميته " بالتراسل " في بعض دراساتي المقارنة .

ولأذكـر القـارئ لمحـاً أن التراسل لا يعبر عن وجدان الشاعر مباشرة ولا يفصح عن طبيعته رأساً بقدر ما يتخذ ما يمكن أن نسميه قناعاً فنياً يبدو معه الكلام عن الذات مغيباً لحضور الموضوع وهيمنته على جوهر القصـيدة . فالبحتري في إيوان كسرى يتكلم عن ذاته من خلال الإيوان أو عن الإيوان من خلال ذاته .

وعمـر أبو ريشة يتكلم عن معبد كاجوراو من خلال لوحاته الفنية فيهيمن الموضوع على الذات لكن الشاعر يخصص مدخل القصيدة وخاتمتها لحضـور ذاتـي مـتميز فيجعـل من الذات الشاعرة والمتأملة علامة على الموضوع ويصبح الموضوع وسيلة فنية لها : يعبر عن مواقفها من الحياة والكون والفن .

فقصـيدة معـبد كـاجوراو في الظاهر تصف منحوتات هذا المعبد ولكـنها ضمناً تتكلم عن موقف الشاعر من الحياة والموت والجسد والحب والزمن .

المكـان كما قدمه أبو ريشة في ترويسة للقصيدة " في الهند أروع ما شاهده الشاعر ، لقد مثل الإنسان في شتى مجاليه ، بين تساميه وتدنيه ، وذلـك فـي مـئات الـتماثيل التي تعبر بكل جرأة ووضوح عن الأهواء الطـبيعية ، والشـاذة ، والخيالية ، مر الشاعر بامرأة عجوز فسمعها تقول لنفسـها ، مـا أقذر هذه المناظر ، وما أقذر صانعيها غير أن دهشته كانت بالغة حدها لما رأى تلك المرأة في اليوم التالي ، تتملى من المناظر وبيدها منظار مكبر ".

ومـا يهمـنا فـي هذه المقدمة التي قدم بها أبو ريشة أن المكان مـتحف لفنون النحت عن موضوعات جنسية في إطار الديانة الهندية . أما المـرأة العجـوز فلا تعدو كونها إشارة إلى تنكر العين لما تكنه النفس من حقائق الوجود .

والقصيدة بمجملها تعبر عما عبر عنه النحت بالصورة والرؤى من خلال مادة الحجر أو الرخام بنص شعري إيقاعي ينطلق ويسمع .

وهكـــذا فـــإن القصيدة تعرض مثالاً للتراسل ما بين فن العين وفن السـمع ، فتعـبر حاسـة عن حاسة ، لتكتشف ما وراء الرؤية من حقائق الوجود .

والشاعر الذي كان يستلهم الوجدان أو يستنطق الخيال والأسطورة أو يـتأمل التاريخ يقف هنا ليزيح أقنعة الفن عن حقائق الجنس ، أو ليقنع حقـائق الجنس بأقنعة من خلال فن النحت آنا وبالتالي من خلال القصيدة . فالموضـوع واحـد وإن تعددت المداخل الفنية إليه وأن توسل الشاعر في قصيدته مقدمة وخاتمة احتلت فيها الذات الشاعرة مركز الرؤية بينما هيمن الموضوع على صلب القصيدة .

ولننـبه المتلقي منذ الآن أن أبا ريشة لم ينتج صورة آلية مطابقة لـرؤية العين أو لكل ما رأته العين في المكان بل اختار ما يقارب "دزينة " من التماثيل وخصها بعنايته في القصيدة وهي في واقع الحال تعد بالمئات .

ولا شك أن اختيار الشاعر أبي ريشة لما اختاره من لوحات محكوم بنوازع عديدة .

والأرجـح أنه استبعد التماثيل التي تصور الأهواء الجنسية الشاذة واسـتبقى الخيالي والطبيعي منها . ففي هذا المجال ، مارس ذوق الشاعر مراقبة مباشرة على اختياره محفوزاً بالقيم الأخلاقية والدينية .

وواضح أن موضوع الأهواء الجنسية في الديانة الهندية يتسق مع عـبادات الخصب التي أخذت شكلاً أسطوريا طبيعياً في سوريا وبلاد ما بين الـنهرين ووادي النيل ، وجنوب شرقي آسيا على ما ذكره جيمز فريزر في كتابه الموسوعي الغصن الذهبي .

والشـاعرة الـذات في هذا الصدد يجذبها الجمال أكثر مما يجذبها الغريب والشاذ في هذا الموضوع .

تتألف القصيدة من واحد وثمانين بيتاً على مجزوء الكامل المرفل

.. أحـد عشر بيتاً منها للمقدمة . وثلاثة عشر بيتاً للخاتمة ، وباقي الأبيات أي سبعة وخمسون بيتاً للوحات والتماثيل .

في المقدمة المكان صامد للزمن وعوامل التغيير . يقف بعنوان وحوادث الدهر تترى دون أن تؤثر على بقائه لأنه هيكل للجمال والفتنة فسبق العين الخيال في تصور فتنته التي تكسر رتابة الزمن ووقار الحياة بتجليات النفس والعين في حركة اقتران وافتراق للإنسان بالطبيعة والطبيعة بالإنسان .. يقول :

من منكما وهب الأمان	لأخيه أنت أم الزمان !
....	....
وثب الخيال إلى لقاك	يرد وثبته العيان
وتكلمت أحجارك الصماء	مشرقة البيان
وتلفتت منها الدمى	بين افتراق واقتران
نفت الوقار عن الحياة	فما استقر له مكان
عيني ما تتأملان	وأي دنيا تجلوان
مسح الذهول عليكما	يده ، فما تتحولان
كم دمية ذل الرخام	على انتفاضتها وهان
طلبت فأعطى واشرأبت	فانحنى وقست فلان
وتكاد تنقل ظلها	وتسير مطلقة العنان

فالعين منذ ذهولها وعجزها عن التحول عما ترى ، وانبهارها بالرؤية والجمال والفتنة المنحوتة في المادة هي التي تقود الشاعر في مجال المكان .

وهذه العين هي التي تلهم القصيدة وتنقل المرئي والمحسوس إلى شعر يسمع ويوقع .

وتحصيل حاصل أن الرسم والنحت هما فنا العين والحركة حركة الجسد بينما الشعر هو فن السمع ، لكن للوحة المرئية إيقاع متموج وللقصيدة صورها المسموعة .

وهكـــذا يتراسل فن النحت وفن الشعر بتراسل الحالتين فيتحول ما يــرى بـــالعين من رسم ونحت إلى ما يسمع أو يتغنى به النطق والسمع ، وهو تراسل مررنا عليه في الشعر قديمه ومحدثه ، إلا أن قصيدة أبي ريشة التي استهلمت تماثيل المكان لم تكن غريبة عليه قصائد شارلز بودلير الذي تفـــنن فـــي مناســـبات عديـــدة في التعبير عن المرئي من الرسم والنحت بالمسموع من الشعر في قصائد خلبت معاصريه وكان شارلز بودلير وادغار ألان بو من أحب الشعراء إلى أبي ريشة كما تشهد لنا سيرته .

ما هي التماثيل واللوحات المنحوتة التي نقلها الشاعر أبو ريشة مـــن المرئي إلى المنطوق ؟ وما هي أدواته في هذا النقل ؟ هل أشركت العيـــن المخيلة أم أجهزت العين وحدها على صورة المنحوت فكانت عين الكاميـــرا وكاميـــرا العيـــن هي انشغاله في تحويل الصورة المرئية إلى قصيدة مسموعة.

إن المميـــز الأساســـي لقصـــيدة معـــبد كاجوراو لأبي ريشة أن الشـــاعر يعـــبر عن دهشة الفنان المخبوءة فيه ، فهو لا يتوسل وصف مـــنحوتات المعـــبد من أجل أي غرض آخر .. أنه يصورها بالكلمات من خلال دهشة العين وانبهار المخيلة .

فالمخيلة تؤيد العين .. والعين تؤيد المخيلة ويتعاونان معاً على أداء الصـــورة حـــركياً .. وتـــتعاون تقـــنيات الوصف بالعين والتصوير والتجسيم بالمخيلة واختيار الأفعال والصور التي تعبر عن الحركة عازفة عن أدوات البلاغة الموروثة إلى بلاغة تنبض من الداخل وصورة تتحرك تحـــركاً ذاتيـــاً تخلق عالمها الجمالي وبلاغتها الخاصة في رسم الصورة العريضة الواحدة من صور مشاكلة متعددة .

وأبو ريشة الذي ذهب ليدرس الصباغة ماهر في مزج الحركات والألـــوان وقـــادر عـــلى اســـتخدام الكلمات والأفعال في سياقات مقترنة

ومـــنفردة تعبر عن حالات وصور . ومدرب على الحفر أو النحت بإزميل الشعر لينحت بالكلمات ما نحته الإزميل في الحجر أو الرخام .

كم دمية ذل الرخام على انتفاضاتها وهان
طلبت فأعطى واشرأبت فانحنى وقست فلان

لاحــظ ذل الــرخام لانتفاض الدمية ولاحــظ البيت الذي يلــي ذلك المركب من مزدوجات الأفعال من الفعل والانفعال طلبت فأعطى ... إلخ .

وأبــو ريشـــة يختار إثنتي عشر حالة أو صورة من مئات التماثيل ليرســم لنا صورة معبد كاجوراو كما انطبعت في ذاكرة الشاعر لا كما هي فـــي الواقـــع وليــؤدي لنا أداءه من خلال العين والمخيلة في آن من خلال كيميـــاء الصورة المركبة فيتبارى الكلام والنحت في أداء الموضوع الواحد ويتنافســـان عـــلى نقـــل الصورة التمثـــال بكل أبعادها النفسية وإغراءاتها الحسية .

ولا مفر لنا من أن نختزل اللوحات النحتية بعناوين يمكن أن تعطي المتـــلقي فكـــرة عامة عن الذي دارت عليه كيمياء الصور المركبة للشاعر والناحت على حد سواء .

فأبوريشــــة يختزل الصورة الواحدة أو التمثال الواحد بأبيات مفردة تـــتراوح بيـــن ثلاثـــة وســـتة أبيات ليرسمها بالكلام بعد أن رسمها الرخام والحجــر مـــن خلال الإزميل والمخيلة الفنانة التي تحركه . وهذه التماثيل يمكـــن أن تدرج في ورودها في القصيدة وقطعاً هي ليست كذلك في المعبد ولكن أبا ريشة قرنها في سلك النظم .

واخـــتزاله لهذه اللوحات المنحوتة لا تغني عن صورها التي تأتي العين جملة واحدة من خلال الرؤية .

إلا أنهـــا من خيوط متفرقة تتجمع في لحمة المشهد الواحد من

القصيدة التي ضمت في سلكها اثني عشر مشهداً يعبر الشاعر بها عن رؤيته للمعبد .

والنظام الذي اختاره الشاعر في انتقائه للوحات يتدرج من المقبول عرفاً من مشاهد الغزل إلى الشاذ والنادر والغريب خاتماً ذلك كله بعيني فتاة خدر تتعلق بالشمس كلوحة أخيرة تنم عن الغروب والخروج إلى النهاية .

والقاسم المشترك بين هذه اللوحات تضافر الوصف والتجسيم فيها لتصوير الجسد وحركاته الوامقة والعاشقة والمفتتنة .. فالجسد في اللوحات ليس مقصوداً لذاته أنه يعبر عن شهود الحياة وحركة النار الخفية التي تحرك الحياة والعالم .

ولا يمكننا أن نطرح هنا إشكالية تنافس الكلمة والصورة .

وأيهما أكثر فعالية في أداء ما أدياه من طبيعة النسان وحياته في صور المقصودبها أثرها الجمالي (الاستاطيقي) لا الإغوائي .

قطعاً قصيدة كاجوراو لأبي ريشة لا تقدم لنا بديلاً فنياً عن تماثيل الهيكل ومنحوتاته الباقية ، بل أنها تقدم لنا تحول فن العين إلى فن السمع فالكلام يحل محل الرخام والزمان يبرز في القصيدة على حين أنه غائب في التماثيل المنحوتة .

وينجح أبو ريشة في تراسل البصر كما ينجح في كيمياء الصورة المركبة العريضة القائمة على الحركة ويجعل من معبد كاجوراو صرحاً قائماً في الشعر بعد أن برز في عالم العين والرؤية .

ذهب (إيوان كسرى) وبقيت القصيدة الذاكرة ومعبد كاجوراو قائم في مدار العين ومدار القصيدة تراه بالعين وتسمعه من خلال النطق والسمع في عالم القصيدة فكأنك تراه .

وقصيدة أبو ريشة تقف شاهداً على مدى استفادة الفنون بعضها من بعض من خلال التراسل .

وأبـــو ريشـــة شـــاعر يجمـــع إلى نقاء الفطرة الشعرية مهارة الصناع. فلا غرو كيف اســتفاد من مزج الأصـــباغ والألوان والهيئـــات والصور ليقدم لنا الصورة المركبة العريضة بالكلمات ويبـــدع لنا كيمياء الصورة العريضة .

ومن طرف آخر للرؤية يمكن القول أن قصيدة معبد كاجوراو في اســتلهامها للنزعة البودليرية في رسم ما رسمته الألوان بالشعر لم تخن جذورهـــا العربية في إيوان كسرى للبحتري الذي لم يتوقف عند الرؤية في جدران الإيوان بل تعداها إلى هموم النفس وتأمل الدهر .

وأبو ريشة اقترن إبداعه في استلهام الرؤية وتحويلها إلى إيقاع الشـــعر بوقفـــة طويلة في المقدمة وتمهل أطول نسبياً في الخاتمة يتأمل تقـــلب الإنسان ما بين الحياة والموت وخلاصة وجوده في الجمال والفن فقـــرن مـــا تراه العين بذهول بما يتأمله الفكر ويعتور النفس من شؤون وشجون .

غيـــر أن فطرة البحتري التي خلبتها صورة الجيشين المتحاربين عـــلى حـــائط الإيـــوان المهدم ، حل محلها عند أبي ريشة نزعة تأملية متفلســـفة حـــول علاقـــة الجمال بالزمان والخلود وعلاقة الإنسان بالفن والطـــبيعة والأخلاق مما يشكل نقلة نوعية من شعر التراسل في صورته العـــربية فرضـــتها المـــدن المهدمة لاسيما في الأندلس وفرضها التراكم الـــنوعي للنصـــوص الشـــعرية التي انتقلت مع الزمن مع تذوق الفطرة والعين إلى اختلاج النفس والفكر في حضرة الجمال والفن .

* * *

من كلمات المشاركين في المنتدى

كلمة رئيس النادي .!

** قــبل اثــني عشــر عاماً.. كان لنا لقاء على مائدة " قراءة جديدة لتراثنا النقدي ". واليوم يتجدد اللقاء على نحو ما .! وبالأمس كان لــنا إخوة من الوطن العربي .. جاؤوا من هناك مشاركين . واليوم معنا بعض الإخوة من الوطن العربي مشاركين . وكم وددنا وما تغني الودادة أن يتجدد هذا اللقاء المعرفي بين حين وحين.. لأن في ذلك إثراءً للحركة الــثقافية .. وكسر حدة النمطية والركود ؛ ومع ذلك فنحن نطمح في هذا الــنادي الأدبــي الثقافي بجدة ، الذي نجتمع الليــلة تحت مظلته ، وهو سعيد وحفي بالذين أفضلوا مشكورين بتلبية دعوتنا ، نطمح إلى عمل هو في موازين أهل المعرفة ذو هدف في ساحة الحركة الثقافية ، وفي وطن هــو مهــد العــربية والأدب في الجزيرة العربية –، منذ أكثر من خمسة عشر قرناً .!

** أرحب بضيفنا من أهل الرأي في الأدب والثقافة في ناديهم.. الذي أسعده لقاؤكم في جُدّة .. ليس في عيون أهليها وحدهم ، ولكن في نفــوس الذيــن زاروا هــذا البــلد لأنه مغرٍ وجذاب ويحبُ ويُحبُّ لأهله المحــبين ومــناخه الــذي هو عند عشاق جدة جميل .. حتى في قسوته صــيفاً ، لأن الحب تجاوز مداه ، حتى في حال المناخ الذي قد لا يناسب الذين يعيشون بعيداً عن البحر .. وقد ألفوا مناخهم القاري . أما نحن فقد ألفــناه وقبِله مزاجنا وألفه .! والإنسان لصيق ما ألف وإننا حين نغترب يجذبــنا الحــنين إلى جــدة .. حتى ونحن في أجمل بــلاد الدنيا روعة

ومناخاً .. وقبل سنوات ردد أخي الدكتور عبدالله الغذامي .. حين بعد عن جدة مقولة ذلك الشاعر المحب الواله :

فـلا تحسبي أن الغريب الذي نأى   ولكـنَّ مـن تـنأين عـنه غريب

** مرحـباً بـأعـلام المعـرفـة في ساحتها.. ليثروها بمـا وعـوا ودرسوا .. في ملتقى كنا مشوقين إليه منذ انفض ملتقانا السابق 1409هـ ، - ولو كان لي من الأمر شيء لدعوت لتجديده مرة ومرة .. كـلما سـنحت الفـرص وواتـت الظروف .. لنراكم ونستمع إلى فكركم ولنلـتقي بكـم تحت مظلة المعرفة ، فهي تجدد وتجديد .. عبر حوارات ومطارحـات طالما أثرت كل ساحة حفلت بها .. ذلك أن قيمة أي أمة في معارفهـا وعـلومها ، وليـس فيمـا تملك من ثراء ولا بما تنشيء من ناطحـات سـحاب. ونحن المسلمين كما تعلمون لنا تراث عريق .. حفل بمعـارف كـثيرة ، وكـان لنا تاريخ ، وكان لنا مجد من المشـرق إلى المغـرب ، وصـنعنا كنوزاً .. كانت خير زاد .. اكتسبها الغرب عنا فبنى عـليها مجـده وحياته وحضارته ، وقد حل بنا الهمود من بعد .. فنمنا طويـلاً ، فـلم نعد أمة كما كنا ، إلا عبر الأماني والتحسر على الماضي المجيـد ، غير أن الطموح لا ينفد ولا يتوقف ولا يبلى ، لأنه خاصية في الإنسانية الحيّة .! ونحن كنا أمّة حية ولكننا لم نيأس ولم نفقد الأمـل ، ولم نستسلم ، لأن الأمة الحية لا تموت ولا ينفد زادها ومجدها وقيمها .

وبعـد : فإنني أرجو لملتقاكم هذا " قراءة النص " مزيد النجح والسـداد .. بما تقدمون فيه من درس معرفي يكون زاداً نضيفه إلى ما نقـدم مـن دوريـات .. تعنى بالثقافة حيث .. كانت . ونحن في النادي سعداء بهذا العمل .. الذي وقفنا جهودنا في سبيله .. أرجو أن يكون ما تحقـق من نجح .. مرضياً ، على مستوى الوطن العربي . والفضل أولاً وآخراً لله رب العالمين .

عبدالفتاح أبو مدين

كلمة الدكتور محمد عبده يماني

** السلام عليكم ورحمة الله وبركاته .. الحمد لله الذي علم بالقلم علم الإنسان ما لم يعلم ، وأصلي وأسلم على سيدنا محمد خير من تعلم وأصدق من أعلم عن الله عز وجل .

وبعد .. فشكراً للنادي العزيز على نفسي ونفوس كل من يتعلق بالأدب ويهوى الأدب .. ويتطلع إلى نهضة للأدب في بلادنا .! وشكراً لأخي الكريم .. يدعوني للمساهمة، وقد كنت أحضر كعادتي .. إنما عندما قرأت عنوان الملتقى .. " قراءة النص " أربكني ذلك ، فقلت ما لهم وللنص ونحن أمة خير أمة تمردت على النص وتنكرت للنص ، وحاربت النص وأفسدت النص ما استطاعت إلى ذلك سبيلاً !؟

ما لهم ولقراءة النص .. كيف ستكون هذه القراءة !؟ لكني تذكرت أن النور الأساسي بالنسبة لنا بدأ بنص ﴿ اقرأ باسم ربك الذي خلق ﴾. فكان ذلك النور الذي نوّر لنا الطريق . ثم تذكرت أنه حتى في الجاهلية كان الشاعر يرفع قبيلة ويخفض قبيلة أخرى بنص .. ولا أدل من صاحبنا جرير عندما قال :

فغض الطرف إنك من نمير　　　فلا كعباً بلغت ولا كلابا

وأربك تلك القبيلة ، فتختبىء لسنوات .. من هذا البيت . أو صاحبنا الذي كان يدافع عن القوم الذين كانوا يختبئون لمجرد أنهم سموا – بأنف الناقة – فقال بيته المشهور الذي رفع من شأنهم –.

** ولهـــذا أدركت أن النص ، قضية أساسية في حياتنا .. متى مـــا اعتنينا بالنص ، ومتى ما تعمقنا في النص .. ومتى ما احترمنا هذه النصوص .. التي حولنا ، خاصـــة وأن هنـــاك نصوصاً في حيـــاة هـــذه الأمـــة.. لو وقفنا عندها لحظات لأدركنا أبعاد وقدرة هذه النصوص ومن هذه المقولات ما روي عن سيدنا علي ، إذ يقول : " من أراد الدنيا فعليه بالعـــلم ، ومن أراد الآخرة فعليه بالعلم ، ومن أراد الدنيا والآخرة فعليه بالعلم ".. كلمات باقية ، ومقولات ذات أثر في حياتنا ..!

نذكر سيدة كريمة كالسيدة أسماء بنت أبي بكر رضي الله عنهما وهـــي تـــلقى الحجاج وهو يتمنى أن تبكي ولو مجرد بكاء وابنـها معلق مصـــلوب قرب الكعبة ، تقول : " أما آن لهذا الفارس أن يترجل ".. نص لم يذهب حتى اليوم . ثم يلقاها في الشعب .. يتكأكأ الناس ، فيقول لها : يا أسماء ! كيف ترين صنيعي بابنك عبدالله بن الزبير !؟ فترد عليه بنص آخـــر .. تقول : " يا حجاج أفســـدت عليه دنياه وأفســـد عليك آخرتك ". هـــذه نصوص فعلاً تمر وتذكرنا بأن هذه النصوص لها أدوار ، وسيكون لهـــذه النصـــوص التي نسمعها اليوم ونستمتع بها شأن إن شاء الله أي شـــأن .. وأنـــا والله سعيد لإصرار هذا النادي على المضي قدماً وكفاحه وصبره على كثير من الأذى والبلايا ، وكل من سار على الدرب وصل . وإنـــي أعـــتز بأن أكون بينكم الليلة ، وأن ألتقي برجال غادرونا ولازالوا يحتـــلون مكاناً كبيراً في نفوسنا ، ورجال نراهم ونتابع إنتاجهم ، ونسأل الله أن يجمعـــنا بهـــم دائماً .. شكراً للأستاذ عبدالفتاح .. ولأسرة النادي جميعاً ، ونرحب بالإخوة الضيوف ، ونسأل الله أن يجمعنا على خير وأن يمتعنا بهذه الأمسية . والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته .

الأستاذ عبدالله الشهيل

يلقى كلمة الرئاسة العامة لرعاية الشباب

** بسـم الله الرحمن الرحيم .. الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على صفوة خلقه وخاتم أنبيائه الهادي الأمين .

السـلام عليكم ورحمة الله تعالى وبركاته .. يشرفني في البداية أن أنقـل لكـم تحيـات صاحب السمو الملكي الأمير سلطان بن فهد بن عـبدالعزيز الـرئيس العام لرعاية الشباب وسمو نائبه الأمير نواف بن فيصـل بـن فهد .. وتمنياتهما بنجاح ملتقاكم هذا . وإني لواثق من أنه سـيكون إضـافة نوعية ليس فقط في المملكة ، إنما على امتداد الساحة العـربية ، وأيضـاً مـن إثراء .. وأهم مناشط الرياض كعاصمة للثقافة العـربية العام 2000م ، لأن نادي جدة الأدبي الثقافي .. عودنا على ذلك وهـذا مـا عهدنـاه برئيسـه أستاذنا الرائد الكبير عبدالفتاح أبو مدين وبـزملائه ومعاونيـه .. وبما يتمتعون به من معرفة عميقة واختصاص دقيق وثراء معرفي .. ومن رؤى منبعثة من إدراك بما كان وما هو كائن وما سيكون .!

** إن قـوة الممـلكة وتماسـكها وريادتها ونهضتها وتأثيرها وترابطها المتين ، وتواصلها وحضورها مصدرها القيم والثوابت وتقديم المعنويات على الماديات وتجميع الجهود وتشجيع المميز . وهذا يدعونا كمـثقفين أن نعمـل على تثبيت هذا الجانب وتعزيزه وإثارة الاهتمام به والترغيب فيه ، لأنه في الواقع الأمر الذي به تتعمق النهضة ونضمن أو

نوفــر اســتمرارية تناميها ونحميها من الاختلال والآفــات والسلبيات. تجنــباً للــتطويل ورغبة من أن يستفاد مما سيتلو كلمتي. أشكر النادي وأشكركم .

كلمة المنتدين .!

يلقيها الدكتور عبدالله الغذامي

** بســم الله الرحمن الرحيم .. الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف المرسلين ، وبعد !

** أوكلت إليّ مهمة التحدث نيابة عنكم ، ولست بأفضلكم ، لكن صغير القوم خادمهم .. وكم كنت أتمنى أن أكون أصغركم ولو مجازاً .!

** حيــنما أنظــر وكــنت جالساً مثلكم في مجلس أرى اللوحة أمــامي ، وتحمــل عنوان (قراءة النص)، وأنا كواحد منكم أعيش مثلما تعيشون من مشاعر وأحاسيس في هذه اللحظة العظيمة لأمتنا العظيمة .. حيــنما نجد أنفسنا أننا أمام نص عظيم .. والأمة كل الأمة بأطرافها كلها تشــترك فــي قراءة هذا النص العظيم .! هذه اللحظات العظيمة التي حقاً تجعــل كل واحد منا يشعر بالانتماء لهذه الأمة .. قراءة النص اليوم في هذين الأسبوعين العظيمين .. أمتنا تكتب أعظم نص في حياتها .. يضاف إلى نصــوص عظيمــة .. كــانت الأمة تكتبها وتكتبها .. وجاء زمن كنا نشــعر أن الأمــة انــتهت ، وأن التاريخ انتهى ، وأن أطفالنا الصغار لم يعــودوا يدركون ما كنا ندركه في زمن كنا نسميه زمن الوطنية والحس والانتصــار والانتشاء بالقيم والمثل .. كنا ظننا أن ذلك انتهى لكننا نرى اليوم كيف أن هذه الأمة تعود لأصلها العميق ويخرج ذلك الفتى المصري مــن عين شمس يحمل الحجر بيده ، ويعبر الطريق من عين شمس إلى حدود فلسطين .. يريد أن يذهب هناك ويقاتل .. وكل واحد منا يرى ذلك

فـــي أطفالـــه فـــي البيوت ، كيف أحسوا بأن هناك شيئاً عظيماً اسمه الوطـــن واســـمه القدس والمقدسات ، واسمه الضمير والذاكرة في هذا الجـــو .. لا يملك المرء أبداً أن يخـــرج عن هذه الذاكرة العظيمة ، وأن يشعر بالإنتماء الحق ، ينتمي لهذه الأمة .!؟ لا أقول هذا للتبكيت والتقليل مـــن شـــأن لقائنا هذا بل أقول إن لقاءنا في قراءتنا للنص كما نسميه .. يرتفع ويسمو حينما نكون تحت مظلة هذه الذكرى العظيمة .!

** حيـــنما يشـــعر الإنسان .. حقيقة أن هناك أمة تعرف كيف تقاتل عن مثلها ، كيف تكون أمة تتجاوز كل المصالح .! وأنا على يقين أنكـــم رأيـــتم مثـــلما رأيت ذلك الشاب ليلة البارحة في تلفزيون أبو ظبي ممدداً على السرير يعالج في أبو ظبي ، وكان يتكلم .. كان بسيطاً منتهى البســـاطة حليق وعادي إلى أقصى الحدود العادية .. يتكلم بلغة بسيطة لا بلاغـــة فيهـــا ولا رنيـــن .. يتكلم بمنتهى الهدوء ، ويقول : إنني أصبت برصاصـــة فـــي الـــبداية في صدري ولم تلامس قلبي ، لم يكتب لي الله الشـــهادة .. هكـــذا يقول بمنتهى البساطة .. فضربت مرة أخرى ، كنت أتمـــنى الشـــهادة .. الله لم يكتبها لي .. يقولها بمنتهى البساطة .. يعني ارتفـــع الحـــزن عن نفسي . وأرجو أن نتعلم فعلاً ألاّ نتألم مما يحدث .. فالذي يحدث أكبر من الألم .. الذي يحدث طلباً للشهادة .! هؤلاء يموتون ويفـــرحون ، وإذا رأيـــتم أيضـــاً مثـــلما رأيت والدة " محمد الدرة " في تلفزيون أبو ظبي ، كانت تتكلم برباطة جأش وبطمأنينة وبإيمان عظيم ، لم تذرف دمعة واحدة .. فهي تشعر بالفرح لابنها الذي زفته إلى الجنة.. زفـــته إلى الشهادة .! هذه لحظات عظيمة في تاريخ أمتنا .. نص عظيم يكتب اليوم .. والأمة كل الأمة في أندونيسيا ، في باكستان ، في أمريكا.. فـــي كـــل ربـــوع الأرض .. في كل مكان فيها عربي مسلم يقرؤون هذا النص العظيم .. نجتمع نحن أيضاً ونقرأ نصوصاً أخرى نتكلم في طريقة لقراءة النصوص ، لكن سيظل النص العظيم هو ما يكتب بالدم .!

** الـــنص العظيم هو اللحظة التي يكون فيها العقل أولاً ويتبعه القـــول .. مصـــيبتنا فعـــلاً في حياتنا وفي ثقافتنا أننا ظللنا لقرون نعاني انفصـــاماً فعـــلياً بيـــن الفعل والقول ، ما أسميه بالشعرنة .. التي قتلت الخطـــاب العـــربي بالعقم الحاد بين القول والفعل .! اليوم كلنا نتكلم عن الوطنية ونشعر أن ليس هناك انفصام بين قولنا وفعلنا .. لأن الفعل هناك ونحن نأتي بأثر الفعل ووراء الفعل فنقول محاكين ذلك الفعل لحظة يتحد فيهـــا القـــول مـــع الفعل ، والله سبحانه وتعالى في القرآن الكريم سمى الـــلحظة التي ينفصـــل فيها القول عن الفعل بالمقت . ولقد عشنا بالمقت قـــروناً .. والآن نعيد لأمتنا نقاوتها وتوازنها .. نجد اللحمة الكاملة بين كافـــة أفراد الأمة بنسائها بأطفالها برسمييها بكلتيها .. حتى الناس الذين كـــنا نشـــك فـــي مواقفهم وقفوا في شرم الشيخ أمس وقالوا لا .. بكل الشـــكوك التي تحيط بتصرفاتهم .. قالوا لا من أجل الحقيقة .. من أجل الجهـــاد ، من أجل النضال .! لحظة من لحظات الأمة لم أستطع أن أتكلم فيهـــا إلا أن أعيش فيها أنتم تعيشون فيها ، لا تقللوا من شأنها ما نفعل الآن ، وإنما تسبغ عليه بركة وتجعل كل فعل نفعله فعلاً مباركاً لأنك متى مـــا انـــتميت إلى أمة تفعل .. متى ما انتميت إلى أمة عظيمة وعادت لنا هذه العظمة وزالت عنا حالة الإحباط القاتل الذي كنا نعيشه .. فالانتصار يعدي مثلما أن الحمى والهزيمة والمرض يعدي .. أيضاً الجمال يعدي .. دعونا نصاب بعدوى الجمال بعدوى الفرح .. وشكراً .

في الاختتام .. كانت كلمة : الدكتور حسن الوراكلي

حضرات الإخوة الأساتذة الأفاضل ،،،

يشـرفني غايـة الشـرف أن أتحـدث باسـم الأخوة الأفاضل المشـاركين فـي الجلسات العلمية لهذه الندوة العلمية القيمة المباركة . وأحـب في هذه الكلمة باسمكم جميعاً أن ننوه بجهود هذا النادي الثقافية التي دأب على بلورتها سنين عديدة من خلال منابر متعددة .

ففضلاً عن منبر المحاضرات للنادي فللنادي منابر أخرى متعددة، مـن علامـات ، إلى نوافـذ ، إلى جـذور ، إلى الراوي عامر بالحكاية والأقاصـيص . وإني أشهد بأن نادي جدة بهذه المنابر الثقافية المعرفية المـتعددة اسـتطاع أن يتجاوز حدود جدة ليس إلى مناطق أخرى داخل المملـكة ولا إلى مـناطق أخرى داخل الجزيرة العربية ولكن إلى مناطق نائية في الوطن العربي وربما كذلك خارج الوطن العربي .

وتجـاوز نـادي جدة حدوده الجغرافية بهذه المنابر التي تعتبر عسـلاً للـثقافة العـربية في هذا البلد المبارك كانت له معطياته وآثاره الملموسة الواضحة .

لقـد اسـتطاع هذا النادي من خلال تلكم المنابر أن يكرس ثقافة الحوار وأن يحقق من خلال دأبه على تكريس هذه الثقافة ، ثقافة الحوار العلمي والثقافي والمعرفي أن يحقق مقالة ، لا يفسد الخلاف للود قضية. وانظـروا إذا كـنا أو كنـتم بحاجة إلى دليل وشاهد . ارجعوا وراجعوا

سلسلة المحاضرات التي ألقيت على منبر هذا النادي عبر عقدين ويزيد من الزمن لتجدوا أن مقالة الحوار أو الخلاف لا يفسد للود قضية محققة وملموسة وظاهرة وملحوظة ، فالموضوعات التي عولجت في تلكم المحاضرات موضوعات تغطي وتستوعب مختلف المجالات العلمية والمعرفية والثقافية والأدبية من وجهات نظر وزوايا مختلفة متباينة متعددة الرؤى .

أضف إلى ذلك وهذا بوجه عام وجهاً خاصاً لهذا الخطاب أو لهذه الثقافة ثقافة الحوار الذي دأب هذا النادي على تكريسها عبر تلكم السنوات الطويلة المتوالية بوجه خاص . وهذه الندوة أنموذج للعمل الدؤوب لهذا النادي وفي إطار اهتمامه بثقافة الحوار ، جاء اهتمامه بالدعوة لإقامة هذه الندوة حول قراءة النص . وحقيقة أن المراد في درجة أولى في هذه الندوة الكشف عن مناحي الخطاب النقدي في ثقافتنا الراهنة ، ولكن من المؤكد أن المقصد الأبعد أو المضمر ليس فقط العناية بهذا الخطاب النقدي من خلال قراءة النص الأدبي ولكن أيضاً العناية بالخطاب النقدي لمجمل حياتنا أدبية كانت أو ثقافية .

وإلى هذا أحب أن أنوه بصفة خاصة وباسم الزملاء الإخوة الأساتذة المشاركين في هذه الندوة بثراء وغناء هذه الجلسات العلمية الحافلة العامرة بالرأي والنظر والأفكار التي قدمت ونوقشت واختلف بشأنها . وأريد كذلك أن أقول منوهاً باقتراح صديقنا وأخينا العزيز الدكتور باقادر بالدعوة إلى استئناف فكرة " مدرسة جدة النصوصية "، وأحسب أن الدكتور عبدالله الغذامي يكون له في هذه المدرسة – تقدير لجهوده في هذا المجال – اتفقنا معه أم اختلفنا . وبصرف النظر عن ذلك أقول أحسب أن يكون له محل الصدارة ، وأنا أضيف إلى هذا المقترح اقتراحاً آخر اسمحوا لي أن أضيفه باسمكم جميعاً تكريماً لرجل نذر جهده وحياته وفكره وأنفق من عمره سنين عديدة كذلك في خدمة الثقافة

العـربية في موقعه من هذا النادي . ذلك هو الأستاذ عبدالفتاح أبو مدين الذي يستحق منا جميعاً ليس فقط هذا التصفيق ولكن تكريماً له من خلال أعمـال ومساهمات تعنى بأدبه وبكتاباته ويكون لنا إن شاء الله في هذا النادي لقاء ننجز فيه هذا الاقتراح .

أخيراً باسم الزملاء والإخوة الأساتذة المشاركين في هذه الندوة نـتوجه بالتحية المفعمة بالتقدير والإعجاب بجهود النادي . ونتقدم إليه بهـذه الـتحية إلى هـذا النادي ممثلاً في أعضاء مجلس الإدارة وعلى رأسهم الأستاذ عبدالفتاح أبو مدين ونشكر لكم إصغاءكم وتفضلكم به .

ورسالة من الدكتور نذير العظمة

المكرم / عبدالفتاح أبو مدين

رئيس نادي جدة الأدبي

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته وبعـد ..

كم كنت سعيداً لمشاركتي في الملتقى الثقافي (قراءة النص) الذي نظمـه ناديكم الموقر بتاريخ 20 ، 21 ، 22 رجب 1421هـ . لقد قدم لنا نحن المنتدين مناخاً متميزاً للبحث والحوار ومنحنا فرصة ثمينة للمثاقفة وتبادل الرأي والخبرات والمعلومات .

لقـد سـادت الملـتقى روح واحدة من محبة المعرفة وتداولها والاشـتراك بفوائدهـا مـع الآخـرين عـلى تعددهم وتنوع اهتماماتهم واختصاصاتهم .

وانعكسـت هذه الروح في التنظيم المرن والإدارة الساهرة على إنجاح الملتقى حتى يجد كل منا فرصة الإسهام والمشاركة ، وبالإمكانات

المحــدودة لديكــم استطعتم أن تنظموا لقاءً ثقافياً على مستوى عالٍ من الحيوية والإنجاز .

ولكوني سكرتيراً سابقاً لجمعية الاستشراف الأمريكية في الغرب مــن الولايات المتحدة وكندا ، شاركت في أكثر من عشرين مؤتمراً دولياً ذكرتــني روح ندوتكــم العاليــة بتــنوع الأبحاث والاختصاصات وحسن الاشتراك والأداء وكرم الرعاية والضيافة بأن المعارف لا يمكن أن تنمو وتزدهر في غير أجواء الحرية في البحث العلمي الذي تميز به منتداكم .

لقد شاركت سابقاً ناديكم بإلقاء محاضرات فيه أو تقديم أمسيات شــعرية ، لكنني هذه هي المرة الأولى التي أشارك فيها بلقاء ثقافي فيه هذه الكثرة الوافرة من المنتدين وكانت سعادتي غامرة .

أتطــلع إلى المستقبل كي يجتمع شملنا مرة أخرى في مثل هذه اللقاءات وآمل أن يكون ذلك قريباً . واســلم لأخيك المخلص .

نذير العظمة

الرياض 1421/9/8هـ